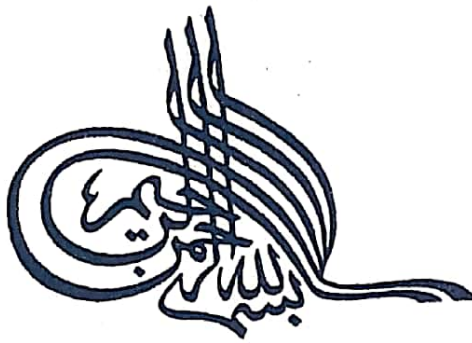
اردو ناول کی شعریات
ڈاکٹر جہانگیر احمد

اس کتاب کی سافٹ کاپی ہماری مادر علمی

کے نام

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد

ہم نے ایک سلسلہ شروع کیا جس کو اب تک دو سال ہو چکے ہیں جس میں ہم نے مختلف کتب کو سافٹ میں منتقل کیا اور اس کے ساتھ ساتھ ریختہ کی قابل تعریف ویب سائٹ سے بھی کتب کو پی ڈی ایف میں منتقل کیا، ہماری ہمیشہ سے کوشش رہی ہے کہ دوستو کے لیے نایاب و اہم کتابوں کو سافٹ میں پیش کیا جائے۔

بسم الله الرحمن الرحیم

اردوناول کی شعریات

ڈاکٹر جہانگیر احمد

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

ہر ماں کے نام:

وہ شخصیت جس کے قدموں تلے جنت کی بشارت ہے،
اس کی عظمت کو سلام کہنے کے سوا کچھ کہہ پانے سے قلم عاجز اور زباں گنگ ہے۔

فہرست

☆ پیش لفظ 11

☆ **پہلا باب** : فکشن کی شعریات: اصول ومباحث

○ الف: معنیاتی جہت 59

○ ب: نحوی وصرفی جہت 67

○ ج: بیانیاتی جہت 73

☆ **دوسرا باب** : اردو ناول اور افسانہ کی شعریات کا فرق وامتیاز

○ الف: افسانہ کی شعریات 83

○ ب: ناول کی شعریات 137

☆ **تیسرا باب**: اردوناول کی شعریات کی معنیاتی جہت

- الف: امیجری/تفہیم 165
- ب: ٹون / ٹینشن 178

☆ **چوتھاباب**: اردوناول کی شعریات کی نحوی وصرفی جہت

- الف: لفظوں کا انتخاب واستعمال 215
- ب: جملوں کی ساخت وترتیب 229

☆ **پانچواں باب**: اردوناول کی شعریات کی فنی وبیانیاتی جہت

- الف: بیانیہ کی حرکیات 259
- ب: موضوع، کردارنگاری، زبان وغیرہ 311

☆ **ماحصل** 359

☆ **کتابیات** 369

پیش لفظ

هل يستوی الذين يعلمون والذين لا يعلمون

(کیااہل علم اور نادان برابر ہو سکتے ہیں؟ القرآن) کا استفہام وانکار اس بات کی واضح دلیل ہے کہ علم ہی وجہ اولیت وافضلیت ہے اور جہالت ولاعلمی سبب تنزلی وپسماندگی۔ روز اول سے لے کر آج تک نسل انسانی مختلف علوم وفنون کی اختراع، تحقیق اور ترویج و اشاعت میں فعال وکوشاں رہی ہے اور اپنی جبلی تجسس اور عقل سلیم کے راست استعمال سے تاقیامت نت نئے علوم کی اختراع کرتی رہے گی۔ ان میں کچھ اصولی علوم ہیں اور کچھ فروعی، جو اصولی کی ہی کسی شاخ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اصولی علوم میں اصل الاصول کا بلند مرتبت مقام صرف ادب اور انسانی علوم (Literature and Humanities) کو حاصل ہے اور اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ ادب اور انسانی علوم کا

موضوع نفس انسان، اس کی فطرت کی نیرنگیاں اور اس کی ذہنی الجھنیں ہیں جبکہ باقی تمام علوم کا موضوع انسان کے لواحقات ومتعلقات ہیں۔ ادبی علوم میں نسبتاً کم معروف شعبہ علم 'شعریات' نے گزشتہ چند دہائیوں میں کافی اہمیت حاصل کر لی ہے اور اب تو ہر شعبہ علم کی شعریات پر علاحدہ علاحدہ تحقیق وجستجو ہو رہی ہے۔ لیکن ہنوز 'شعریات' کا افشائے راز (De-mystification) پوری طرح سے نہیں ہو پایا ہے۔ دراصل شعریات قرأت کا ایک طریقہ ہے جس کے وسیلہ سے ہم متعلقہ صنف کی تخلیقی قواعد اور اس کے معنیاتی نظام کی تعبیر کو ممکن بناتے ہیں۔ شعریات کی کنہ وماہیت، ابعاد وحدود اور حرکیات وفعلیات کی صحیح تعین اور توضیح وتشریح کی اردو لسان وادب میں اشد ضرورت کے تحت ہی میں نے اپنے استاذ محترم پروفیسر مظہر مہدی کے صلاح ومشورہ اور راہ نمائی میں اس موضوع پر روشنی ڈالنے کی اپنی بساط بھر کوشش کی ہے۔

اردو کا شمار دنیا کے ان معروف زبانوں ہوتا ہے جن کے مداح دنیا کے ہر خطے میں موجود ہیں۔ اس زبان کی شیرینی، حلاوت اور دلکشی نے زمانے کے نامساعد حالات کے باوجود اپنی اظہاری وترسیلی صلاحیت کا لوہا جس طرح منوایا ہے اس کی نظیر نہیں ملتی۔ اس کا ذخیرۂ زبان وادب دنیا کے بڑے سے بڑے زبان وادب کے بالمقابل لائے جانے کا متحمل ہے۔ اس زبان کے اصناف ادب میں شاعری اور فکشن کے علاوہ ڈرامہ، انشائیہ، تحقیق، تدوین، لسانیات، صحافت، خطوط وغیرہ کا بیش بہا ذخیرہ موجود ہے۔ ان میں سے ہر صنف کی شعریات پر گاہے بگاہے گفتگو ہوتی رہتی ہے اور ان کی فنی باریکیوں اور لوازمات پر خامہ فرسائی بھی کی جاتی ہے لیکن ان پر باضابطہ کام کرنے کی ضرورت ہنوز باقی ہے۔ میں نے اپنی اس تحقیق کو اردو زبان کے ایک اہم ترین صنف 'ناول' پر مرتکز کیا ہے اور اس کا عنوان 'اردو ناول کی شعریات' رکھا ہے۔ یہ مقالہ پانچ

ابواب پر مشتمل ہے:

باب اول: 'فکشن کی شعریات: اصول ومباحث' ہے، جس میں ذیلی عناوین 'معنیاتی جہت'، 'نحوی وصرفی جہت' اور 'بیانیاتی جہت' ہیں۔ ان عناوین کے تحت شعریات کی تعریف وارتقا اور مذکورہ تینوں جہات پر مبنی شعریات کی ابعاد کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

باب دوم: 'اردو افسانہ اور ناول کی شعریات کا فرق وامتیاز' ہے۔ اس باب کے تحت اردو کے ان دو غالب اصناف کی شعریات کا عہد بہ عہد جائزہ لیتے ہوئے دونوں کی شعریات کے مابہ الامتیاز اوصاف وخصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے نیز ان دونوں اصناف کی مشترک شعریات پر بھی تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔

باب سوم: 'اردو ناول کی شعریات کی معنیاتی جہت' ہے۔ اس میں 'امیجری'، 'تھیم'، 'ٹون' اور 'ٹینشن' جیسے ناول کے معنیاتی ابعاد پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے اور ان کے ذریعہ ناول کی شعریات پر پڑنے والے دوررس اثرات کے مختلف گوشوں سے نقاب کشائی کی گئی ہے۔

باب چہارم: 'اردو ناول کی شعریات کی نحوی وصرفی جہت' ہے۔ اس کے ذیلی عناوین 'جملوں کی ساخت وترتیب' اور 'لفظوں کا انتخاب واستعمال' ہیں۔ ان کے تحت لفظ ومعنی کی عہد بہ عہد رشتہ کی نوعیت وماہیت پر پرمغز تحقیقی گفتگو کے ساتھ ساتھ جملوں کی ساخت وترتیب پر بھی جامع روشنی ڈالی گئی ہے۔

باب پنجم: 'اردو ناول کی شعریات کی فنی وبیانیاتی جہت' پر مبنی ہے۔ جس میں بیانیہ کے خدوخال اور ساخت پر روشنی ڈالتے ہوئے ناول میں اس کے عمل دخل پر گفتگو کی گئی ہے اور بیانیہ کی حرکیات کو موضوع بناتے ہوئے پلاٹ، کرداروں کے اعمال، ان کی زبان اور ثقافتی تشخص میں بیانیہ کے تفاعل پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔

میرے استاذ محترم پروفیسر مظہر مہدی اکثر اپنے شاگردوں سے ایک بات کہتے رہتے ہیں کہ کسی بھی تحقیق کے لیے ایسے موضوع کا انتخاب ہونا چاہئے جو دور تک اسکالر کا ساتھ دے سکے اور تادیر تحقیق کرنے والے کو اپنی زلف گرہ گیر کا اسیر بنے رہنے پر مجبور کردے۔ ان کی اس بات کی معنویت وگیرائی قابل فکر اور دور رس ہے۔ اس موضوع کا تعین ان کی کوششوں کی وجہ سے ہی ممکن ہو سکا ہے۔

اور اب آخر میں ان حضرات کو ہدیہ تشکر جن کی رہنمائی اور مدد کے بغیر اس مقالے کی تکمیل ممکن نہ تھی۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ شکریہ کے مستحق میرے استاذ محترم پروفیسر مظہر مہدی (سینٹر فار انڈین لنگویجز، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی) ہیں جنہوں نے موضوع کے انتخاب سے لے کر اس کی تکمیل تک نہ صرف میری رہنمائی کی بلکہ بسا اوقات اس استاذانہ سختی اور برہمی کا بھی اظہار کیا جو صرف ایک سچے، مشفق اور بے لوث خیر خواہ کا طرۂ امتیاز ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود موضوع سے متعلق ضروری معلومات فراہم کیں اور اپنے گراں قدر مشوروں سے نواز کر میرے حوصلے کو تقویت بخشی۔ میں اپنے خیر خواہ اساتذہ میں پروفیسر شہزاد انجم اور ڈاکٹر خالد جاوید کا بھی بے حد ممنون ہوں جو ہر مشکل گھڑی میں میری مدد اور راہ نمائی کرتے ہیں اور گراں قدر مشوروں سے نوازتے ہیں۔

اس موقع پر میں اپنے والدین کی ان بے لوث قربانیوں اور محبتوں کو کیسے فراموش کر سکتا ہوں جن کی بدولت تعلیمی سفر کا مشکل مرحلہ طے کر سکا۔ میرے تعلیمی سفر کو انجام تک پہنچانے میں میرے والدین نے کن مشکلات کا سامنا کیا اس کا پورا علم تو مجھے نہیں ہے، ہاں میں اتنا ضرور جانتا ہوں کہ ان کے تمام خواب اور ارمان میری کامیابی وکامرانی میں ہی مضمر ہیں، جن کی تکمیل کے لیے وہ صدا بارگاہ الٰہی میں دعا گو اور سر بسجود

رہتے ہیں۔ بھائی ڈاکٹر محمد محبوب انصاری، محمد نظام، محمد شمشیر عالم اور بہن ثمینہ خاتون کا ذکر بھی ضروری سمجھتا ہوں جن کی دعائیں اور نیک خواہشات سدا میرے ساتھ ہیں۔
اپنی ہمسفر حیات نگینہ پروین کا صمیم قلب سے شکر گزار ہوں جنہوں نے مشکل ترین لمحات میں بھی مجھے ذہنی یکسوئی عطا کی۔ گوشۂ جگر سفیان احمد کی شہد سے میٹھی مسکان اور میٹھے الفاظ نے مجھے اس مشکل کام کی تکمیل کے دوران جو تقویت بخشی اس کا اظہار الفاظ کے ذریعہ ممکن نہیں۔ آخر میں اپنے دوستوں میں ریشمہ پروین، حافظ محمد جہانگیر اکرم، فیاض احمد وجیہ، رمیض آزاد، محمد مثال اور ان تمام بہی خواہوں کا بھی شکر گزار ہوں جنھوں نے قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی۔

جہانگیر احمد

مئی/2017، نئی دہلی

پہلا باب:۔ فکشن کی شعریات: اصول ومباحث

معنیاتی جہت

نحوی وصرفی جہت

بیانیاتی جہت

'شعریات' کی اصطلاح اپنے عمومی معنی میں ادبی مباحثہ کے اصول وضوابط کے لیے مستعمل ہے جبکہ خصوصی معنی میں اس سے شاعری کے اصول وقوانین مراد لیے جاتے ہیں۔ Alex Preminger اور T.V.F. Brogan کی تحقیق کے مطابق گزشتہ 3000 ہزار برسوں سے مغرب میں موجود اس اصطلاح نے کئی تحریکات کو روشناس کرایا ہے۔ اس کی ابتدا ارسطوئی ہیئت پسندانہ روایت سے ہوتی ہے۔ ارسطو کی پیدائش 384 قبل مسیح میں ہوئی۔ وہ تاریخ، تنقید، حیوانات، سیاسیات، طب، علم الاخلاق، فلسفہ، منطق اور نفسیات کا ماہر تھا۔ ارسطو نے کتنی کتابیں لکھیں یہ وثوق سے کوئی نہیں کہہ سکتا۔ البتہ مانا یہ جاتا ہے کہ اس کی بہت سی تصنیفات ضائع ہوگئیں مگر جو دستیاب ہیں ان میں ''اخلاقیات'' اور ''شعریات'' بہت اہم ہیں۔ ''شعریات'' اس کی مقبول ترین کتاب ہے لیکن اس کا اصل

متن اب ناپید ہے۔ عالمی ادبی تناظر میں شعریات کی کوئی بھی بحث ارسطو کی ''شعریات'' کے بغیر نہ صرف نامکمل ہے بلکہ غیر معتبر بھی۔ اس کتاب کا S.H. Butcher کا انگریزی ترجمہ، جو موجود تراجم میں افضل مانا جاتا ہے، 40 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس مختصر رسالہ میں کون سے مباحث موضوع گفتگو بنے ہیں اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

''اس بات کو بہر حال ارسطو کی فکر کا اعجاز ہی کہنا چاہئے کہ اس چھوٹے سے رسالے میں کم سے کم تین طرح کی مباحث کی سمائی ہو گئی ہے۔ سب سے پہلے تو اس کو فلسفہ شعر کی کتاب کہنا چاہئے۔ دوسری طرف یہ رسالہ المیہ اور رزمیہ شاعری پر اصولی اور نظریاتی بحث ہے۔ اس کی تیسری اور ہمارے نقطۂ نظر سے سب سے کم کار آمد حیثیت یہ ہے کہ اس میں ارسطو نے المیہ اور رزمیہ شاعروں کے لئے ہدایت نامہ مرتب کیا ہے کہ وہ کیا کریں اور کیا نہ کریں۔ عام طور پر کتاب کا اثر تینوں حیثیتوں سے پھیلا اور بعض حالات میں ہدایت نامے کو بھی صحت اور اہمیت کا حامل سمجھا گیا بلکہ بعد میں لکھی جانے والی بعض کتابیں جو تنقید کی دنیا میں مشہور ہوئیں ان میں ہدایت نامے کا رنگ زیادہ نظر آتا ہے۔ ہدایت نامے کا تعلق چونکہ معاصر اسٹیج، سیاسی اور سماجی حالات اور روایت سے بہت گہرا ہے، اس لیے وہ ہمارے لیے بہت زیادہ معنی خیز نہیں ہے، لیکن یہ درست ہے کہ بعض ہدایات بھی ارسطو کے نظریہ شعر سے ہی برآمد ہوتی ہیں، اس لیے ان

سے پوری طرح صرف نظر بھی ممکن نہیں۔''(1)

اس مختصر کتاب میں 26 عناوین کے تحت ارسطو نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ میں یہاں ان عناوین کا ذکر کرتا ہوں جو نثر و نظم دونوں کی تنقید کے لیے کلمۂ سوا کی حیثیت رکھتے ہیں اور جن کی بنیاد پر ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ جس طرح نظم کی تنقید کی بنیاد ارسطو نے ارادتاً ڈالی اسی طرح غیر ارادی طور پر ہی سہی نثر کی تنقید کی بنیاد بھی اس کے ہاتھوں ہی پڑ گئی تھی۔ وہ عناوین ہیں 'پلاٹ اور اس کے حدود (The plot must be a whole)، پلاٹ کی وحدت (The plot must be a unity)، شاعرانہ سچائی اور تاریخی سچائی (Dramatic unity)، غیر پیچیدہ اور پیچیدہ پلاٹ (Definitions of simple and complex plots)، تقلیب، دریافت اور دردناکی (Reversal of the situation, recognition)، المیہ کے کردار (The element of character in tragedy)، فکر اور کلمہ بندی (Thought or the intellectual element and diction in tragedy) اور 'کلمہ بندی اور اسلوب (Diction or language in general)۔ یہ وہ مباحث ہیں کہ جن پر آج بھی بیانیہ کی تنقید کی عمارت قائم ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر معین الدین جینا بڑے لکھتے ہیں:

''فکشن کی عملی تنقید یا اس کے نظریاتی مباحث میں زمان، مکان، پلاٹ، کردار اور عمل کی اصطلاحات سے مفر نہیں۔ بوطیقا میں ارسطو نے پہلی مرتبہ ان لفظوں کو ادبی تنقید کی اصطلاحات کے طور پر برتا۔ اس وقت سے لے کر آج تک یہ اصطلاحیں بحث و تمحیص کا موضوع بنی ہوئی ہیں۔ ہر دور میں معاصر فکشن پر ان کا اطلاق کرتے ہوئے اکثر و بیشتر شعوری اور غیر شعوری طور پر ان

کو نئے معنی پہنائے گئے یا پھر ان کے نئے معنوی ابعاد تلاش
کئے گئے۔ ہوتے ہوتے یہ ہوا کہ یہ اصطلاحیں ہمارا
Obsession بن گئیں اور ان میں سے بعض ایک کی حیثیت
اب کلیشیز کی سی ہو کر رہ گئی۔''(2)

نظم ونثر دونوں کی تنقید کے لئے کلمۂ سوا کی حیثیت رکھنے والے ''شعریات'' کے عناوین کے ذکر اور پروفیسر معین الدین جینا بڑے کے مذکورہ اقتباس سے اس بات کو قائم کرنے کی طرف پیش قدمی ہو جاتی ہے کہ نظم ونثر دونوں کی تنقید کی اولین اساس ارسطو کی بوطیقا ہی ہے۔ دراصل نظم کی تنقید پر ابتدا سے ہی خاصہ زور رہا اور ارسطو کی بوطیقا یا شعریات کا مطالعہ اسی حوالہ سے کیا جاتا رہا اس لیے اس کے دوسرے ابعاد اور امکانات پردۂ خفا میں پڑے رہے۔ لیکن اب جب نثری مطالعات میں شعریات کی تلاش وجستجو شروع ہوگئی ہے تو سارے امکانات کو سرے سے کھنگالا جا رہا ہے۔ اردو میں شاعری کی شعریات پر کام کرنے والوں میں ایک بڑا نام وہاب اشرفی کا ہے۔ شعریات کے ضمن میں وہ اپنی کتاب 'مغربی و مشرقی شعریات' میں لکھتے ہیں:

''ایک زمانہ تھا کہ شعریات کی بحثیں سمٹی ہوئی تھیں۔ اس کا تعلق
صرف تکنیکی مسائل سے تھا۔ یعنی شعر وادب کو برتا کس طرح
جائے؟ اس کے لازمی اجزا کیا ہوں؟ اور حدود کس طرح متعین
کئے جائیں؟ لیکن ایسے مسائل سے دوچار ہونے میں زیادہ تر
بلاغت کے امور زیر بحث آتے، عروضی مطالعات کو مرکز نگاہ رکھا
جاتا، فکری موضوعات حاشیہ پر رہتے۔ گویا شعریات کی حدیں
تقریباً متعین تھیں۔ نثری مطالطات میں شعریات کم جگہ

پاتی۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم کتابوں میں افکار سے زیادہ فنی رموز
سامنے رہتے۔ لیکن جیسے جیسے زمانہ بدلتا جاتا شعریات کے مفہوم
ومعنی میں وسعت پیدا ہوتی جاتی۔ اب تو اس کے حدود متعین کرنا
ایک طرح سے متنازعہ عمل ہے۔''(3)

شعریات اب نثر ونظم کی حدود وقیود سے بھی باہر ہو چکی ہے اور تقریباً ہر شعبۂ علم کو اپنے حصار میں لے لیا ہے۔ شعریات کا استعمال اب محض تھیوری کے معنی میں ہونے لگا ہے۔ وہاب اشرفی مزید لکھتے ہیں:

''مغربی شعریات کے اندراج میں یہ ہے کہ پوئٹکس یعنی
شعریات مغرب میں اب تقریباً ہر اس عمل سے عبارت ہے جو
انسان سے سرزد ہوتا رہا ہے اور اس کا حلقہ گویا تھیوری کا حلقہ
ہوگیا ہے۔ اسی نقطہ نظر سے مصنفین کی تصنیفات پر نگاہ ڈالی جاتی
ہے۔ ایک مثال فیودوستوئفسکی (Dostoevsky) سے دی جاتی
ہے کہ مثلاً اس کی نگارشات کی بحث میں وہ نکات ابھارے
جاتے ہیں جن کی حیثیت پرنسپل کی ہوتی ہے۔ یعنی باضابطہ جن کا
تعلق ضوابط سے ہے۔ اس اندراج میں یہ نہیں ہے کہ یہ ضوابط
کہاں تک پھیلے ہیں؟ لیکن یہاں ایک لفظ Implicit ہے اور
اس لفظ کا مفہوم یہ ہے کہ یہ کامل بھی ہو اس حد تک کہ اس سے
اعتبار کیا جائے لیکن اس کے مضمرات میں ضمناً کسی شے کا بیان
بھی ہے۔ لہذا یقین کے ساتھ ضمنی نکات بھی اس کے ذیل میں
آتے رہے ہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پوئٹکس کی

بحث کو اب مغرب میں سیال کر دیا گیا ہے۔ اب اس کا تعلق غیر فطری (Extrinsic) تھیوری سے بھی ہے اور فطری (Intrinsic) ضابطہ سے بھی یعنی ان دونوں کے درمیان اس کے مباحث ہو سکتے ہیں یا ہوتے رہے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی صاف لفظوں میں بھی اس کا اظہار کیا جاتا ہے کہ شعریات دراصل ادب کی تھیوری ہے جس سے ادبی ڈسکورس کی راہیں ہموار ہوتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مغرب میں اس نقطۂ نظر پر زیادہ اعتبار کیا جا رہا ہے۔ لیکن ہر حال میں لفظ ادبی کی اہمیت سمجھی جا سکتی ہے یعنی اگر فکریات بھی بحث میں آئیں تو ان کے ادبی رخ کو فراموش کرنا ممکن نہ ہو۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں ادبی اور غیر ادبی میں فرق کرنے کا ایک رجحان واضح ہو رہا ہے یعنی تھیوری کا تعلق زیادہ تر ادبی ہوگا تبھی شعریات کی توضیح ممکن ہو سکے گی۔ لیکن ایسے نقاد موجود ہیں جو غیر ادبی اور ادبی سلسلے کو تقسیم کرنے کے لئے آمادہ نہیں۔ اب صورتحال یہ ہے کہ متنیات کا دخل عمل شروع ہو گیا ہے۔ جس کا تعلق زبانی بھی ہو سکتا ہے اور غیر زبانی بھی اور جس میں ایک سبق آموز تصور بھی پنہاں ہوتا ہے۔ پوئٹکس کے اندراج کے مصنف کا کہنا ہے کہ یہی تصور ارسطو کے یہاں بھی تھا جس نے اپنی بوطیقا کی بنیادیں ڈرامے پر رکھیں۔ اور اب بیسویں صدی میں جیکابسن (Jakobson) اس تھیوری کا علمبردار سمجھا جا سکتا ہے۔ دراصل یہ تصور (ان)

اصناف کے زوال سے شروع ہوا جو مغرب میں کبھی بڑی اہمیت کی حامل تھیں اور اب حاشیہ پر آ چکی ہیں۔ ایسے ہی نئے مباحث کا لازمی نتیجہ ہے کہ اب تک کی شعریات زیر بحث آنے لگی ہے۔ نارتھروپ فرائی (Northrop Fry) کہتا ہے کہ ''شعریات دراصل تنقید کی تھیوری ہے جس کی وضاحت اناٹومی ۲۲ میں ملتی ہے'' یہیں سے گویا ادبی تھیوری کے رخ متعین ہوتے ہیں۔ بہر طور یہ بھی واضح کیا گیا ہے کہ صورتحال جو بھی ہو شعریات اصلاً شاعری ہی کی تھیوری ہے۔ یہیں سے اس ذیل میں اس سے نثر کی دوری ابھرتی ہے۔ لیکن اب جب کہ نثری نگارشات کو بھی شعریات کے زمرے میں رکھا جا رہا ہے تو پھر تعبیرات میں شاعری کے حدود میں اضافہ کرنا پڑے گا اور نارتھروپ فرائی کے خیالات میں ترمیم کرنی پڑے گی۔ لیکن ہر حال میں ایک لفظ جو کسی نہ کسی طرح استعمال ہو رہا ہے وہ ہے ادبی یعنی لٹریری (Literary) اس کی وضاحت کے لئے طویل گفتگو کی ضرورت ہے جس کا یہاں موقع نہیں''۔(4)

یہ پورا اقتباس میرے مدعا اور منشا کو ثابت اور مستحکم کرتا ہے کہ شعریات ایک کل ہے جس کے اجزا نثر و نظم کی تنقید کے علاوہ دوسرے علوم و فنون کی تنقید بھی ہیں یا ہو سکتے ہیں اگر تلاش و جستجو کی جائے۔ اب جب کہ یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ شعریات کا تعلق تمام علوم و فنون سے ہے، آیئے یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ اصطلاحی معنی میں اس سے کیا مراد لی جاتی ہے اور یہ کن ابعاد کو محیط ہے۔ ایلکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگن (Alex

Preminger & T.V.F. Brogan) کی ''دی نیو پرنسٹن انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس'' (The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics) میں اس کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے:

> "The term "p." has been used in the West in several senses. In recent decades it has been applied to almost every human activity, so that often it seems to mean little more than "theory" (q.v); such usage is most general and least useful. Applied to the works of authors, as in "the p. of Dostoevskij," it means something like "implicit principles"; for discussion of the relation between extrinsic theory and instrinsic principles, see RULES. More narrowly, the term has been used to denote "theory of lit.," i.e. "theory of literary discourse": this usage is more productive because it remains framed within theory of (verbal) discourse and it specifically retains the concept of the literary, i.e. the distinction between literary and non literary. Critics who have denied

> that distinction, extending "textuality" (q.v.) beyond the realm of the verbal, hold a minority view. This is the sense used by Aristotle, who bases the Poetics on verse drama, and by most 20th-c. theorists, e.g. Jakobson, operating after the collapse of the Cl. theory of genres. Part of the virtue of this usage is that it will allow concepts such as "the p. of prose." For Northrop Frye, p. is "theory of crit." (Anatomy 22), which is one level up from "theory of lit."(5)

الیکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگن واضح لفظوں میں کہہ رہے ہیں کہ مغرب میں 'شعریات' کا استعمال مختلف معنوں میں ہوتا رہا ہے۔ بلکہ ماضی قریب میں تو اس کا استعمال تقریباً ہر انسانی سرگرمی کے لیے ایک بدیہی عمل رہا ہے۔ لیکن اس عمومی استعمال سے انہوں نے اپنی نا اتفاقی کا اظہار کیا ہے اور اس کی علت بتائی ہے اس استعمال کا عدم ثمریت۔ مذکورہ معنی شعریات کا وسیع ترین معنی ہے جو ظاہر کرتا ہے کہ مغرب میں اب اس کا استعمال عام ہے اور اس کا تعلق غیر فطری تھیوری (Extrinsic) اور فطری ضابطوں (Intrinsic) دونوں سے ہے۔ آگے اس چیز کا ذکر ہے جو میرا مدعا ہے یعنی صاف لفظوں میں اس کا بیان کہ بسا اوقات شعریات سے ادب کی تھیوری مراد لی جاتی ہے جس کے دو اہم عناصر نظم و نثر ہیں۔ یہ دونوں مصنفین شعریات کے اسی معنی سے خود کو زیادہ قریب پاتے ہیں کیوں کہ اس نقطۂ نظر سے فکریات کے زیر بحث آنے پر بھی ادبی رخ پر زور کم نہیں ہوتا ہے۔

شعریات کے عمومی معنی پر زور دینے والے مفکرین کا طبقہ اقلیت میں ہے۔اس طرح سے اس کا وہی معنی مراد لیا جانا افضل ہے جس کو اکثریت کی تائید وحمایت حاصل ہے یعنی'ادبی تھیوری'۔ یہی بات Peter Brooks نے Tzvetan Todorov کی کتاب Introduction to Poetics کے دیباچہ میں کہی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> "Here in essence is the double thrust of the argument for poetics: that on the one hand poetics should be a discipline derived from the study of literature, not other field of knowledge that claims to explain literature, and on the other hand that the discipline of literary study must not simply assume that its justification and its coherence derive from the works that it studies, that it can be the sum of interpretation of individual literary works. Poetics must offer a systematic understanding of literary discourse as that which comprehends its individual manifestations, and it must understand in systematic fashion its own discourse on literature."(6)

Peter Brooks بھی زور ادبی تھیوری پر ہی دے رہے ہیں نیز انہوں نے یہ

قید بھی لگادی ہے کہ تھیوری خود ادب کے ہی مطالعہ سے ماخوذ ہو نہ کہ کسی دوسری خارجی صنف علم کے مطالعہ سے جو ادب کی توضیح وتشریح کا دعوی کرتی ہو۔آیئے اب یہ دیکھتے چلیں کہ خود Introduction to Poetics کے مصنف Tzvetan Todorov شعریات کی وضاحت کس طرح کرتے ہیں:

> "Poetics breaks down the symmetry thus established between interpretation and science in the field of literary studies. In contradiction to the interpretation of particular works, it does not seek to name meaning, but aims at a knowledge of the general laws that preside over the birth of each work. But in contradiction to such sciences as psychology, sociology, etc., it seeks these laws within literature itself. Poetics is therefore an approach to literature at once "abstract" and "internal".(7)

Todorov بھی یہی کہہ رہے ہیں کہ شعریات کا زور ان قوانین کے علم پر ہے جو کسی نمونہ فن کے وجود کے لیے مشعل راہ ہوں۔اس لیے شعریات ادب کی طرف ایک ایسی رسائی ہے جو ادب کے لیے داخلی ہوتے ہوئے بھی تجریدی ہے۔ اردو میں شعریات و ساختیات پر کام کرنے والوں میں ایک اہم نام ڈاکٹر ناصر عباس نیر کا ہے۔اپنی کتاب

'ساختیات۔ایک تعارف' میں وہ شعریات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شعریات ساختیاتی تنقید کی اہم ترین اصطلاح ہے۔حقیقت یہ ہے کہ ساختیات نے ادبی مطالعے کے ایک نئے طور کی حیثیت میں اپنے امکانات کو شعریات میں مجسم کیا ہے۔شعریات کے تصور میں، ساختیاتی تنقید اپنے اس نئے رخ کا اعلان کرتی ہے جو اسے تمام دیگر تنقیدی مکاتب سے جدا کرتا ہے اور خود ساختیاتی تنقید کے حدود کو متعین بھی کرتی ہے۔شعریات کے تصور کی ابتدا ساختیات کے لانگ کے تصور سے ہوتی ہے۔ ساختیاتی لسانیات جامع تجریدی نظام یعنی لانگ کو تمام لسانی کارکردگی کا ذمہ دار ٹھہراتی ہے؛ ہم اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے جو سیکڑوں جملے خلق کرتے ہیں، انہیں اپنے سامع کے لئے قابل فہم بناتے ہیں وہ لانگ کی وجہ سے ممکن ہوتے ہیں۔ بڑی حد تک ساختیاتی تنقید اور ساختیاتی لسانیات کا مقصود یکساں ہے: دونوں کلیت تک رسائی کی طالب ہیں۔زبان کی کلیت لانگ اور پارول سے عبارت ہے۔ادب کی کلیت، ادب پاروں اور اس جامع تجریدی نظام کی مرہون ہے جس کی وجہ سے ادب پارے خود اس کی شعریات پر منحصر ہے۔یہ شعریات ہی ہے جو کسی نظم، غزل، افسانے، ناول کو اس کی ادبی اور صنفی شناخت دیتی ہے۔لہذا شعریات ان بنیادی اصولوں، رسمیات، قوانین، ضابطوں کا مجموعہ ہے جو ہر ادب

> پارے کو ممکن بنا رہا ہوتا ہے''۔(8)

مذکورہ اقتباس سے نہ صرف شعریات کی ماہیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ ساختیات سے اس کے گہرے تعلق کا بھی علم ہوتا ہے۔ساختیاتی فکر نے زبان کے تصور کو جس طرح بدلا ہے اس سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں ہے بلکہ اشیا کے نام یا معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں۔ساختیاتی لسانیاتی نظام کے مطابق زبان اپنی تمام تر ارتقائی تبدیلیوں کے باوجود محض آوازوں اور لفظوں کا بے ہنگم ڈھیر نہیں ہے بلکہ وقت کے ہر لمحے میں اپنا ایک مکمل نظام رکھتی ہے جس کی بنا پر اہل زبان اسے بولتے اور سمجھتے ہیں۔اس کی ابلاغی صلاحیت کا دارو مدار دو سطحوں پر ہوتا ہے۔ ایک کو Langue اور دوسری کو Parole کہتے ہیں جن میں ہمہ وقت ایک جدلیاتی رشتہ قائم ہے اور زبان کا انفرادی استعمال Parole اپنے جامع نظام Langue کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔گویا کہ شعریات کا علم ادب کی افہام و تفہیم کے لیے ناگزیر ہے جس کا کامل احساس ناقدین ادب کو ہے یہی وجہ ہے کہ شعریات کی افہام و تفہیم پر زور بڑھ گیا ہے۔مذکورہ بحثوں سے اور اپنے مطالعہ سے شعریات کی جو تفہیم مجھے ہوئی ہے اسے اپنے لفظوں میں، میں اس طرح ادا کرتا ہوں:

> ''کسی فن کی تخلیق، افہام و تفہیم اور تنقید سے متعلق جملہ اصول و ضوابط کے کلی نظام کا نام شعریات ہے''۔

ماحصل کے طور پر کہیں تو شعریات سے ہمارا ذہن سب سے پہلے شعر کی جانب مائل ہوتا ہے کہ روایتی طور پر اس کا تعلق شعر سے ہی ہے۔گویا ہم شعریات کے بارے میں یہ تصور کرتے ہیں کہ شعر کی تخلیقی اساس میں شامل ہونے والے تمام اصول اور کسی حد تک اس کی توسیعات میں نمایاں ہونے والے وہ تمام متعلقات جو شعر کی تشکیل، تخلیق اور تنقید

میں اہم رول ادا کرتے ہیں شعریات کا حصہ ہیں۔ شعریات کے تصورات پر ہم نگاہ کریں تو بھی یہی معلوم ہوگا کہ لفظ، معنی اور فکر و خیال کے تمام دائرے اور کہیں نہ کہیں شعر کی قواعد کو اس خانے میں رکھا گیا ہے۔ اس طرح ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ شعریات اصل میں شاعری کی تھیوری ہے۔ لیکن یہ روایتی تنقیدی تصور ہے۔ نئی تنقید جو خاص طور سے مابعد جدیدیت کا حصہ ہے شعریات کو جملہ اصناف ادب کے ذیل میں قائم کرنا چاہتی ہے اور اب ہمارے یہاں بھی یہ تصور کسی حد تک عام ہو چکا ہے کہ شعریات قرأت کا ایک طریقہ ہے جس کے وسیلے سے ہم متعلقہ صنف کی تخلیقی قواعد اور اس کے معنیاتی نظام کی تعبیر کو ممکن بناتے ہیں۔ شعریات کا ایک وسیع تناظر ہمارے سامنے آچکا ہے اور ادب کی روایت کے بموجب شعریات نہ صرف شاعری سے متعلق ہے بلکہ اس کے حدود بھی کئی معنوں میں متعین ہی رہے ہیں۔

لیکن شعریات کی تحدید کو نئی تھیوری نے الگ طریقے سے موضوع بنایا ہے اور اب نثری مطالعات میں بھی اس کا خاصا عمل دخل ہے۔ جب ہم نئی تھیوری کی بات کرتے ہیں تو ہمیں شعریات کے باب میں لامحالہ ساختیات کے مباحث کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ دراصل ساختیات کے مباحث نے شعریات کے تصور کو ایک نئے معنی سے ہمکنار کیا ہے۔ شعریات ساختیاتی تنقید کی اہم ترین اصطلاح بن چکی ہے۔ اس کی وجہ سے جہاں شعریات کا دامن وسیع ہوا ہے وہیں بذات خود ساختیاتی تنقید بھی اس کے قالب میں اپنے امکانات کو پیش کر رہی ہے۔

نئی تھیوری کے مباحث میں ہم جانتے ہیں کہ شعریات کا مطالعہ ساختیات کے تحت کیا جا رہا ہے۔ اس کی شروعات رومن جیکب سن (Roman Osipovich Jakobson) کے ذریعہ ہوتی ہے۔ دراصل اس نے جب ساختیات کو موضوع بنایا تو اس نے ادب کی شعریات کی تشکیل کو ممکن بنانے کی شعوری کوشش کی جس کی تصریح کرتے ہوئے مابعد جدید مفکرین نے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادب کی ادبیت اور شعریات میں بس یہ فرق ہے کہ شعریات ایک نوع کا کلچرل ڈسکورس ہے اور ادبیت ایک الگ افتادہ (Isolated) تصور ہے۔ ناصر عباس نیر نے اس ضمن میں اپنی مرتب کردہ کتاب 'ساختیات: ایک تعارف' میں لکھا ہے کہ ''ادبیت'' کو زبان کے اندر جب کہ شعریات کو ثقافت میں تلاش کیا جاتا ہے یا کم از کم اس کی توجیہہ ثقافتی محاورے میں کی جاتی ہے۔

اس تعلق سے ہمارے مطالعہ میں یہ باتیں سامنے آتی ہیں کہ جیکب سن کے ہیئت پسندانہ نظریات کا اثر ساختیاتی شعریات پر پڑتا ہے۔ چناں چہ اس نے شعریات کا جو تصور دیا، اس پر 'ادبیت' کا اثر صاف محسوس ہوتا ہے۔ وہ شعریات کو زبان کے اندر تلاش کرتا ہے۔ اس نے بنیادی لسانی عمل کے تجزیے سے زبان کے چھ عوامل کا انکشاف کیا اور یہ مؤقف پیش کیا کہ جب کوئی ایک عامل حاوی ہوتا ہے تو زبان کا کردار اور وظیفہ بدل جاتا ہے۔ چھ عوامل میں سے ایک عامل، کلام یا Message ہے۔ جب یہ حاوی ہو تو زبان شاعرانہ تفاعل انجام دیتی ہے۔ لہٰذا شعریات جسے وہ Poeticity کہتا ہے، زبان کے 'شاعرانہ وظیفے' کی مرہون ہے۔ اس بارے میں ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

> ''یوں جیکب سن شعریات (یا ادب کے اختصاص) کو زبان کا مخصوص عمل قرار دیتا ہے کہ جب لفظ اپنی موجودگی کو محسوس کراتا ہے، وہ کسی دوسری حقیقت کی عکاسی کر کے خود اوٹ میں نہیں ہو جاتا۔ جیکب سن نے واضح کہا ہے کہ لفظ میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ذریعہ بھی بن سکتا ہے اور مقصد بھی۔ وہ کسی حقیقت کو منعکس بھی کر سکتا ہے اور خود ایک حقیقت بھی بن سکتا ہے۔ راستہ بھی ہو

سکتا ہے اور منزل بھی! لفظ جب خود حقیقت بنتا ہے یا منزل تو وہ
تخلیقی حیثیت اختیار کر جاتا یا ادب کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے۔
لہٰذا ادب کے بنیادی عمل کو لفظ کی اس صلاحیت میں تلاش کرنا
چاہیے۔ یہاں ایک غلط فہمی بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ جب بطور لفظ
اپنی موجودگی/حقیقت کو محسوس کراتا ہے تو وہ معنی سے تہی ہو جاتا
ہے۔ اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا سبب یہ ہے کہ لفظ کی اپنی
حقیقت کی وضاحت، خارجی حقیقت کے مقابلے میں کی گئی
ہے۔ معنی یا سگنی فائڈ تو لفظ کا ناگزیر حصہ ہے۔ جیکب سن کا زور
اس بات پر ہے کہ شعریاتی عمل میں لفظ کا جسمی وجود یعنی سگنی فائر
حاوی ہو جاتا ہے اور سگنی فائڈ اس کے تابع ہو جاتا ہے۔
دوسرے لفظوں میں جب لفظ ذریعہ ہے تو سگنی فائڈ حاوی ہے
اور جب مقصد ہے تو سگنی فائر غالب ہے۔ لفظ کے اس عمل کو
شاعرانہ تمثالوں میں بطورِ خاص دیکھا جا سکتا ہے کہ ہر تمثال
(جیسے برف گرتی ہے ساز بجتے ہیں) اوّلاً اپنا حسّی ادراک کراتی
ہے اور معانی یا خیالات اِس حسّی ادراک ہی سے جنم لیتے ہیں۔
جیکب سن کا شعریات کا تین چوتھائی نظریہ ہیئت
پسندی سے متعلق ہے اور ایک چوتھائی ساختیاتی ہے۔ یہی وجہ
ہے کہ ایک تو اس کے نظریے میں شاعری کی ساخت کی
وضاحت ہوتی ہے، فکشن کی نہیں، (حالاں کہ بعد ازاں
ساختیات نے فکشن پر ہی زیادہ توجہ کی) اس لیے کہ فکشن میں

لفظ کا کردار مختلف ہوتا ہے، فکشن میں لفظ Narrative
Paradigm کے تابع ہوتا ہے۔ دوسرا جیکب سن شاعری کی
ساخت یا شعریات کی وضاحت بھی ثقافتی رسومیات کے تحت
کرنے کے بجائے لسانی عوامل کی روشنی میں کرتا ہے۔ تاہم اس
کا شعریات کا تصور اس حد تک ضرور ساختیاتی ہے کہ اس میں
لفظ کو خارجی حقیقت کی عکاس قرار دینے کے بجائے، اِسے خود
ایک حقیقت گردانا گیا ہے۔"(9)

ناصر عباس نیر نے اس بات کا ذکر بھی کیا ہے کہ ساختیاتی تنقید شعریات کی
شناخت اور دریافت کو اپنا مقصود اوّل قرار دے کر خود کو دیگر تنقیدی نظریات سے الگ تھلک
کر لیتی ہے۔ دیگر نظریات ادب کی تشریح، تجزیے یا تعبیر پر زور دیتے ہیں، مگر ساختیاتی تنقید
ادب پارے کے معانی کی تشریح کی بجائے ان ضابطوں اور رسمیات کو مرتب کرتی ہے، جو
اس ادب پارے کے معانی کو ممکن بناتے ہیں۔ یعنی معانی سے زیادہ معانی پیدا کرنے
والے نظام تک رسائی شعریاتی تھیوری کا مقصود ہے۔ ساختیاتی تنقید کا زور اس پر ہوتا ہے
کہ معانی پیدا کیوں کر ہو رہے ہیں؟ اور کیا معانی تک رسائی کے بغیر معانی کے سرچشمے تک
پہنچنا ممکن ہے؟ یہی وہ مشکل سوال ہے جسے ساختیاتی تنقید اپنے خاص طریق مطالعہ کی وجہ
سے اپنے لیے پیدا کرتی ہے۔ زویتان تودوروف (Tzvetan Todorov) کو اس مشکل کا
احساس تھا۔ اسی لیے وہ شعریات کی وضاحت، ادب کی ان تعبیروں کے پس منظر میں کرتا
ہے، جن میں نفسیات، عمرانیات یا دوسرے علوم کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس کے نزدیک اس
طور ادب سے کچھ ایسی تجریدات کی توثیق کی جاتی ہے، جو اپنی اصل میں غیر ادبی ہیں۔
لہٰذا وہ شعریات کو خود ادب میں، اس کے اپنے وجود اور مظہر میں تلاش کرتا ہے اور اس بات

سے صریحاً انکار کرتا ہے کہ ادب کے مطالعے میں، ادب کے علاوہ کوئی اور چیز مستند ہو سکتی ہے۔ اس طور شعریات، ادب کی ادبیت کا غیر معمولی اصرار کے ساتھ اثبات کرتی ہے اور اسے ادب کے واحد، حقیقی امتیاز کے طور پر پیش کرتی ہے۔ تاہم جس مشکل کا ابھی ذکر ہوا، وہ یہاں ختم نہیں ہو جاتی کہ آخر ہم ادب کی شعریات تک، ادب کے معانی کے بغیر کیسے پہنچ سکتے ہیں؟ جس طرح کسی لفظ کا معنی کے بغیر تصور محال ہے، اسی طرح ہم کسی ادبی متن کا، بغیر معنی کے نہ تو تصور کر سکتے ہیں، نہ اس سرچشمے تک پہنچ سکتے ہیں جہاں سے اس نے معنی حاصل کیا۔ معنی ہی متن کو بہ طور متن قائم کرتا ہے اور معنی ہی وہ راستہ ہے جو شعریات کی منزل کو جاتا ہے۔ گویا شعریات معنی کو نظر انداز نہیں کر سکتی، لیکن اگر اسی پر رک جائے تو خود کو گم کر سکتی ہے۔ اس کے پاس اب ایک ہی صورت ہے کہ وہ معنی کا ادراک تو کرے مگر کسی خارجی تناظر میں اس کی تعبیروں میں خود کو الجھنے سے بچائے۔ نفسیاتی، عمرانی، شخصی، سوانحی، تاریخی یا کسی بھی تناظر میں ادب کی تعبیریں نہ کرے۔ ادب تفہیم خود ادب سے کرے۔ اس حوالے سے ناصر عباس نیّر کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''ساختیاتی تنقید کے پاس معنی کی تعبیروں سے گریز کا ایک جواز یہ ہے کہ تعبیر جس خارجی، فکری یا کسی دوسرے تناظر کو بروئے کار لاتی ہے وہ ادب کو بہ طور ادب قائم نہیں کرتا۔ لہٰذا تعبیر معنی کا عمل ادب کی ادبیت سے دور جانے اور اسے نظر انداز کرنے کا عمل ہے۔ تاہم جب ساختیات کے اطلاق کا معاملہ آتا ہے، یعنی معنی کا ادراک کیا جاتا ہے تاکہ معنی کی افزائش کے عمل کو سمجھا جا سکے تو قاری معنی کے ادراک اور معنی کی تعبیر کے درمیان کی لکیر کو پوری طرح بے خلل نہیں رکھ سکتا، اس لیے کہ نہ تو قاری

> تناظر سے تہی ہوتا ہے، نہ متن 'مستحکم وغیر متحرک' معانی کا علم بردار ہوتا ہے۔ چناں چہ اکثر معنی کا ادراک معنی کی تعبیر ثابت ہوتا ہے۔ رولاں بارتھ کے یہاں معنی کا ادراک معنی کی تعبیر ہے۔ اس کے وضع کردہ کوڈز متن کی زیادہ تر تعبیر کرتے ہیں، گو اس کا دائرہ وسیع نہیں۔ تاہم اصولاً شعریات جہاں معنی کی تعبیر کو ناگزیر خیال کرتی ہے وہاں اسے وہ ثانوی درجے پر رکھتی ہے۔ اس سے اتنا تو بہر حال ہوتا ہے کہ خارجی تناظر کو شعوری طور پر اوّلیت نہیں دی جاتی۔

رولاں بارتھ کے نزدیک شعریات مخصوص ادب پارے کے مطالعے کے بجائے ادب کے قابل فہم ہونے (Intelligibility) سے متعلق رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کسی خاص ادب پارے کا مطالعہ نہیں کیا جاتا بلکہ یہ کہ ایک ادب پارے کے مندرجات (Contents) کے بجائے اس عمل (Process) کو گرفت میں لینے کی سعی کی جاتی ہے جس کی وجہ سے لفظوں کا دروبست ایک ادب پارے میں منقلب ہو جاتا ہے۔ لفظوں کا خاص دروبست، کلامیے (ڈسکورس) کو جنم دیتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ ایک رسمی درخواست اور ایک غیر رسمی خط کی الگ الگ رسمیات ہیں، یعنی دونوں مختلف کلامیے ہیں۔ اسی طرح قصیدے اور غزل کی رسمیات جدا جدا ہیں۔ داستان، ناول، افسانے کی رسمیات میں فرق ہے،

حالاں کہ سب میں کہانی مشترک ہے۔ شعریات ان اصولوں اور رسمیات کو مرتب کرتی ہے جو مختلف کلامیوں اور اصناف کی حد بندیوں کو متعین کرتی ہیں۔ کوئی ایک فن پارہ اپنی متعلقہ صنف کی رسمیات میں شریک بھی ہوتا ہے اور اس کا اظہار بھی۔

نارتھروپ فرائی کے لفظوں میں شعریات "باہم مربوط اور منطقی اور سائنسی طور پر منظّم" ہے۔ گویا یہ ایک منظّم و مرتب تھیوری ہے۔ جو ناتھن کلر نے نوام چومسکی سے Competence کی اصطلاح مستعار لے کر شعریات کے لیے 'ادبی استعداد' (Literary Competence) کی اصطلاح برتی ہے اور اس سے مراد قرأت کی تھیوری لی ہے۔ یعنی شعریات متن سے زیادہ متن کی قرأت میں وجود رکھتی ہے اور شعریات کو دریافت کرنے کا مطلب متن کے نہاں کو بہ ذریعہ قرأت عیاں بنانا ہے۔ تاہم وہ قرأت کو سادہ اور معصوم عمل قرار نہیں دیتا جو فقط متن کے سامنے کے معانی تک پہنچ کر دم توڑ دیتا ہو۔ ہر متن میں متعدد رسمیات باہم گتھی ہوئی ہوتی ہیں، جو اسے ادبی متن کا درجہ دیتی ہیں۔ ان میں صنف، ہیئت، اسلوب، ادب کا عمومی استعاراتی نظام اور کسی صنف کا مخصوص علامتی نظام وغیرہ شامل ہیں، ان سب کی منظّم صورت کا نام شعریات ہے۔ مثلاً ایک صنف میں کسی جملے یا ترکیب کے جو معانی ہوتے ہیں وہ دوسری صنف میں بدل جاتے ہیں۔ کسی نظم

کی لائن کو غزل کا مصرع سمجھ کر پڑھا جائے یا کسی مصرعے کو کسی افسانے کی سطر کے طور پر لیا جائے یا جدید نظم کی لائنوں کو کلاسیکی نظم کے مصرعوں کے طور پر پڑھا جائے یا داستاں کے کرداروں اور واقعات کا مطالعہ ناول کے کرداروں اور واقعات کے طور پر کیا جائے، تو معانی بدل جاتے ہیں اور بعض اوقات مسخ ہو جاتے ہیں۔ گویا معانی کی نمود کسی مخصوص کلامیے کی داخلی حد بندیوں اور اس کے مختلف عناصر کی ایسی ہم رشتگی کا نتیجہ ہے جو ان عناصر کو مخصوص معنی دیتے ہیں؛ وہ معانی جو عناصر (الفاظ) میں نہیں ان کے ارتباط میں ہوتے ہیں۔"(10)

شعریات کی ماہیت وغایت پر گفتگو کے بعد ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ایک سرسری نظر اس کی ارتقائی سفر پر ڈال لی جائے تا کہ عہد بہ عہد اس کی نظریات میں آنے والی تبدیلیوں کا علم ہو جائے۔ زمانہ قدیم میں یونان بیشتر علوم وفنون کا مخزن رہا ہے۔ ابتدائی ادبی شعریات کے نقوش بھی یونانی کلاسیکی شعریات کی ہی صورت میں نظر آتے ہیں۔ یونانی کلاسیکی شعریات کی بحثوں کا ماحصل یہ ہے کہ افلاطون کا نظریہ فن کیا تھا؟ اور اس کے شاگرد ارسطو نے اس ضمن میں کون سا تصور پیدا کیا؟ اور دوسرے نقادوں نے کن پہلوؤں پر زور دیا؟

افلاطون (Plato) ادب برائے زندگی کا قائل تھا۔ وہ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین اس بنا پر کرتا تھا کہ وہ ادب پارہ انسانی زندگی کو سنوارنے میں کتنا مددگار اور معاون ثابت ہوتا ہے۔ وہ عینیت پسند تھا، اس کا کہنا تھا کہ اشیا کی تین حیثیتیں ہیں۔ اول وہ ازلی اور اصلی تصورات ہیں جنہیں اعیان کہا جاتا ہے۔ دوسری محسوسات کی دنیا میں پائی جانے والی اشیا جو اعیان کے ظلال ہیں۔ تیسری ان ظلال کی پرچھائیاں جیسے سائے،

پانی اور آئینہ میں نظر آنے والے عکس اور فنون لطیفہ۔ افلاطون کا ماننا تھا صرف اعیان ہی حقیقی اور سچے ہیں اور اس دنیا کی باقی ساری چیزیں انہیں کی نقل ہیں۔ اس لیے انسان کی ساری کوششیں سچائی کی تلاش میں صرف ہونی چاہئے۔ افلاطون وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب کو نقل کہا ہے اور اس کے اسی فلسفہ کی بنیاد پر ادب کو آج بھی زندگی اور فطرت کا عکاس کہا جاتا ہے۔

ارسطو (Aristotle) شاعر نہیں تھا لیکن ادب کے بارے میں اس کا محاکمہ یونانی شعرا کی تخلیقات کی روشنی میں ہی مرتب ہوتا ہے۔ اس کی کتاب 'شعریات' موجودہ شکل میں نامکمل ہے جس کا اسلوب جگہ جگہ خاصا الجھا ہوا ہے۔ محققین نے اس کی جو وجہیں بتائی ہیں اس کا خلاصہ یہ ہے کہ اصل کتاب موجود نہیں اور موجودہ کتاب یا تو کسی شاگرد کے نوٹ ہیں یا پھر خود ارسطو کے بنائے ہوئے نوٹ ہیں جن کی مدد سے اس نے اصل کتاب لکھی ہوگی۔ اس کتاب میں ارسطو کی حصولیات کا لب لباب وہ نئی شاعرانہ ساخت ہے جو 'نقل' کے ایک نئے تصور پر مبنی ہے۔ ایچ۔ ایم۔ ابیرمس کے مطابق ارسطوئی نظریہ افلاطون کے نظریہ نقل سے مستعار ضرور ہے لیکن ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ اعیان وظلال کو بڑی حد تک مسترد کر دیا ہے اور ادب کی ایک آزادانہ حیثیت قائم کی ہے۔ اس بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''ارسطوئی نظریۂ شعر نقل کے اس تصور پر قائم نہیں ہے جو خالصتاً افلاطونی ہے۔ افلاطون اعیان اور ظلال کی بحث میں پڑ جاتا ہے اور یونانی لفظ (Mimesis) کو اس کے معروف معنی میں استعمال کرتا ہے جس میں نقل کا مفہوم اگر غالب نہیں تو خاصا نمایاں ضرور ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ ارسطو نے بھی اس لفظ کو جس روایت کے تحت استعمال کیا ہے اس کے اعتبار سے فن کار

> ایک طرح کا صناع یا کاری گر ہی تھا، چاہے وہ الہام یافتہ صناع ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن ارسطو نے جس طرح اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ نقل سے زیادہ نمائندگی یا ترجمانی کے نقطۂ نظر سے بات کر رہا ہے۔ اصل یونانی میں لفظ (Mimesis) کے کئی معنی ہیں اور سیاق وسباق کے اعتبار سے اس کا ترجمہ نقل کرنا، نمائندگی کرنا، بتانا، اشارہ کرنا اور ظاہر کرنا ہو سکتا ہے۔ ان سب مفاہیم میں کسی چیز کو کرنے یا بنانے کا عمل شامل ہے، یعنی کسی چیز کو اس طرح کرنا یا بنانا کہ وہ کسی اور چیز سے مشابہ ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم خالص نقل کے تصور سے نہیں ادا ہو سکتا۔ متداول ہو جانے کی وجہ سے، اور اس وجہ سے بھی کہ شروع شروع میں انگریزی لفظ (Imitation) کا مفہوم محض نقل نہیں تھا، انگریزی میں (Mimesis) کا ترجمہ (Imitation) رائج ہو گیا۔ ورنہ اردو میں ''نقل'' کی اصطلاح ارسطو کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتی''۔(11)

مذکورہ اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ نقل کا لفظ ارسطو نے افلاطون سے مستعار تو ضرور لیا لیکن اس کے نئے معنی بتائے اور اس کا تعلق جمالیات سے جوڑ دیا۔ چنانچہ جمالیاتی پس منظر میں نقل کا مفہوم بیان یا نمود ہے۔ بیان یا نمود کی تشریح اس طرح کی جا سکتی ہے کہ ارسطو شعر وادب کو کسی چیز کی نقل محض تصور نہیں کرتا۔ شاعر یا ادیب کا کام کسی شے کا چربہ اتارنا نہیں بلکہ مطلب یہ ہے کہ ایک فنکار فطرت کی نقل اس معنی میں کرتا ہے کہ وہ اپنی قوت

تخیل سے اسے ایک پیکر حیات میں ڈھال دیتا ہے یعنی وہ زندگی از سر نو تشکیل کرتا ہے۔ کسی تصویر کا کسی ادیب پر اثر پڑتا ہے تو وہ تصویر کو جوں کا توں الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھال دیتا، بلکہ اپنے تخیل سے اس تصویر میں نئے رنگ وروغن بھرتا ہے اس طرح کہ متعلقہ تصویر کی صورت بدل جاتی ہے۔ ارسطو ادب کا جائزہ سائنٹیفک نقطۂ نظر سے لیتا ہے اور ادب کے بنیادی اصول وضوابط کی نہ صرف تلاش وجستجو کرتا ہے بلکہ انہیں سمیٹ کر ایک ضابطۂ نظام بھی قائم کر دیتا ہے۔ لیکن ارسطو کے اصول وضوابط چونکہ یونانی ڈرامے اور رزمیہ پر مبنی ہیں اس لیے انہیں کلی طور پر عالمی ادب کے ڈراموں، شاعری یا فکشن پر منطبق کرنا مشکل ہے۔ لیکن پھر بھی شعر وادب کے ضمن میں کتنے ہی ایسے نکات ہیں جن پر ارسطو چوبیس سو سال پہلے ہی روشنی ڈال چکا ہے اور گو کہ وہ آج پورے طور پر قابل اعتنا نہیں رہے لیکن ان کو کلی طور پر رد کرنا بھی ممکن نہیں ہے۔

ہورلیس (Horace) یونانی نہیں تھا اور اس پر یونانی شعریات کے اثرات بھی تقریباً نہیں ہوئے۔ اس کو لوگوں کی طرز زندگی، اصول حیات اور روزمرہ واقعات سے دلی وابستگی تھی۔ وہ لوگوں کی نقل وحرکت پر باریک نظر ڈالتا تھا اور اسی کے عقبی زمین میں اپنے Satire اور Epistles تخلیق کرتا تھا۔ ہورلیس جب کسی سماجی صورت واقعہ سے نبرد آزما ہوتا تھا تو اسے اپنی تخلیقات کا جز بنا لیتا تھا۔ ہورلیس کی شعریات کا غالب موضوع چونکہ شاعری کی شعریات ہی ہے اس لیے اس کا ذکر محض درمیانی کڑی کے بطور کیا گیا ہے۔

باضابطہ فکشن کی جانچ پرکھ کے اولین بنیاد گزاروں میں روسی ہیئت پسند ولادمیر پروپ (Vladimir Propp) بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ولادمیر پروپ نے 1928 میں Morphology of the Folktale لکھی، جس میں انہوں نے روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ پیش کیا اور بیانیہ کے مطالعہ کی ایک نئی راہ کھولی۔ ولادمیر پروپ نے جس طرح روسی

لوک کہانیوں کی فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے مطالعہ کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا۔ ولادمیر پروپ بنیادی طور پر ہیئت پسند تھا جس نے روسی ہیئت پسندوں کی نظریات وفکریات کا پورا فائدہ اٹھایا اور بیانیہ کی شعریات کے تعین کی سمت میں نیا قدم اٹھایا۔ ولادمیر پروپ سے پہلے نیکولے وسے لووسکی (Nikolay Veselovsky) اور بیدیئر (Bedoier) روسی لوک کہانیوں پر کچھ کام کر چکے تھے مگر پروپ کی اولیت یہ ہے کہ اس نے جملے کے تجزیے کو ماڈل بنایا اور لوک کہانیوں کی پرتیں کھولتے ہوئے ان کی آرکی ٹائپ تک پہنچ گیا۔ یوں اپنے تجزیے سے ولادمیر پروپ نے نہ صرف روسی لوک کہانیوں کی گرامر کی دریافت کی بلکہ یہ ثابت کر دیا کہ بیانیہ اپنی بناوٹ کے اعتبار سے جملے کی ساخت کا تتبع کرتا ہے۔

کلاڈ لیوی سٹراس (Claude Levi Strauss) کا نام فرانسیسی ماہر بشریات کی حیثیت سے نمایاں اہمیت کا حامل ہے۔ اس کا موضوع لوک کہانیوں کی ہیئت نہیں بلکہ لوک کہانیوں کی اصل، یعنی متھ ہے جس سے چھوٹی بڑی کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ لیوی سٹراس ایک ماہر بشریات تھا اس لیے اس کی نظر میں ثقافت کی جڑیں ان متھس (Myths) میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ لیوی سٹراس کی انقلاب آفریں کتاب 'Structural Anthropology' 1958 میں پیرس میں شائع ہوئی۔ ولادمیر پروپ کے برعکس لیوی سٹراس متھ کے تجزیے کے ذریعہ انسانی ذہن کی اصل تک پہنچنا چاہتا تھا۔

فکشن کی شعریات پر کام کرنے والوں میں ہرمن نارتھروپ فرائی (Herman Northrop Frye) کا نام بھی خاصا اہمیت رکھتا ہے۔ فکشن کی شعریات کی بحث میں نارتھروپ فرائی کی حیثیت ولادمیر پروپ اور لیوی سٹراس کے بعد اور گریما، تودوروف اور زینت سے پہلے ایک جزیرے کی سی ہے۔ اس نے ادبی تنقید کو جو سسٹم دینے کی کوشش کی،

اس کا کوئی واضح تعلق سابقہ مفکرین سے نہیں ہے۔ نارتھروپ فرائی کی شہرہ آفاق کتاب 'Anatomy of Criticism' 1957 میں پرنسٹن یونیورسٹی پریس سے شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب میں اس نے کہا ہے کہ ادبی تنقید میں بحث فقط 'لکھے' ہوئے لفظ تک محدود کیسے رہ سکتی ہے جب تک مختلف متون کی مشترکہ اور مختلف خصوصیات کے مطالعہ اور مختلف اصناف کے مطالعہ سے حاصل ہونے والے 'علم' کے ذریعے یہ معلوم نہ ہو جائے کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے۔ نظم و نثر کے امتیازات کیا ہیں، اساطیر ورزمیہ اور ناول و افسانہ کا فرق کیا ہے اور اردو روایت کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان و حکایت، کتھا کہانی یا قصیدے، مثنوی، مرثیے، غزل یا نظم کے تقاضے کیا ہیں، یا مختلف اصناف کو پڑھتے ہوئے ہماری توقعات کیا ہوتی ہیں، یا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ ہم کن تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ نارتھروپ فرائی کی Anatomy of Criticism ادبی تنقید میں سنگ میل کا درجہ اس لیے رکھتی ہے کہ اس نے اس میں یہ اصرار کیا ہے کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ ضابطۂ علم ہے اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو، یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول و قوانین کا تعین کرے اور انہیں منظم و منضبط کرے۔ نارتھروپ فرائی کا کہنا ہے کہ 'شعریات کے نظام' کے تصور کے بغیر تنقید اس پراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو: 'Mystery-Religion without a Gospel'۔ نارتھروپ کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ نارتھروپ فرائی نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی وہ ہر اعتبار سے حوصلہ مندانہ اور قابل قدر ہے۔ نارتھروپ فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شعریات کی کلی نظام کے مقدمے کو پوری قوت سے پیش کیا۔ وہ چیز جس کی بدولت شاعری کو بطور شاعری

پڑھا جاتا ہے وہ فی نفسہ شاعری نہیں ہے، نہ ہی اس کے پڑھنے کا تجربہ ہے، بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے جس کو شعریات کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ کچھ تصور ہر زمانہ میں موجود رہا ہے۔ نارتھروپ فرائی کے نظریے کی رو سے فکشن کو دو طرح سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک کو وہ 'اطواری نظام' (System of Modes) اور دوسرے کو 'صنفی نظام' (System of Form) کہتا ہے۔

ولادمیر پروپ کے نظریات کو آگے بڑھانے والوں میں اے۔ جے گریما (A.J. Greimas) کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی کتاب 'Semantique Stracturalė' 1966 میں پیرس سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب ولادمیر پروپ کے نظریہ کی نئی توضیح و تصریح پیش کرتی ہے۔ گریما نے اپنے نظریہ کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیہ پر رکھی ہے، نیز جہاں پروپ نے صرف فاک ٹیل (Folktale) یعنی لوک کہانیوں کو موضوع بنایا تھا، گریما نے بیانیہ کی متعدد شکلوں پر نظر ڈالی اور پورے بیانیہ کی شعریات کے تعین کی کوشش کی۔ گریما نے وضاحت کی کہ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنی کے امتیازات 'سیمے' (Seme) یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اصولی طور پر تاریک کے معنی روشن کے تضاد سے یا اوپر کے معنی نیچے کے تصور سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی دوطرفہ تضاد مرد عورت، عمودی افقی، انسان جانور، وغیرہ میں ملتا ہے۔ بقول گریما اس نظریہ کی بنیاد معنی خیزی کی اسی بنیادی ساخت پر مبنی ہے۔

زویتان تودوروف (Tzvetan Todorov) کا کام بھی فکشن کی شعریات کے سلسلے میں بے حد اہم ہے۔ وہ ولادمیر پروپ اور گریما سے بھی آگے کی بات کرتا ہے۔ ایک طرح تودوروف اگلوں کے خیالات کو اور زیادہ روشن کر کے انہیں ایک نئی نظریاتی شکل

عطا کرتا ہے۔ اس کی شہرۂ آفاق کتاب 'Grammaire Du Decameron' 1969 میں شائع ہوئی، جس میں اس نے ولادمیر پروپ کے اصولوں کی روشنی میں بوکاشیو (Bocacio) کے فکشن کا تجزیہ کیا۔ تودوروف نے پروپ کی تحقیقات پر خاصا اضافہ کیا اور اپنے نظریے کا Decameron پر اطلاق کر کے اس کی وضاحتیں بھی کیں۔ اس کا زور فکشن کی گرامر کے تعین پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فکشن میں تین جہات (Aspects) ضروری ہیں۔ اول : معنیاتی جہت (Semantic aspect) یعنی مواد کی جہت، دوم: نحویاتی جہت (Syntactical aspect) یعنی مختلف اجزا میں ترتیب کی جہت اور سوم: لفظیاتی جہت (Verbal aspect) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔ اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعین کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔

فکشن کی شعریات کے نظریہ سازوں میں ایک اہم نام ژیرار ژینت Gerarel) (Genette کا ہے۔ ژینت نے اپنے بحث انگیز موضوع Frontiers of Narrative میں بیانیہ کے مسائل کا جو جائزہ لیا تھا اس پر آنے والے بہت کم اضافہ کر سکے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ژینت بیانیہ کے نظریے پر تین 'دورخے تضادات' کے ذریعے غور کرتا ہے، اور پہلے سے چلے آرہے تصورات کے ذیل کے جوڑوں کو چیلنج کرتا ہے۔ اول 'بیانیہ' اور 'نقالی' (Diegesis/ Mimesis) یہ فرق ارسطو کی بوطیقا میں بھی ملتا ہے، یعنی عام بیانیہ (جب مصنف اپنی آواز میں بطور مصنف بیان کرتا ہے) اور نقالی (جب مصنف کسی کردار کی زبان میں بات کرتا ہے)

> ژینت دلچسپ بحث اٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس فرق کو منطقی طور پر ثابت کرنا مشکل ہے، کیونکہ مصنف نقالی کرتے ہوئے لاکھ کوشش کرے کہ من وعن وہی لفظ دہرائے جو کسی نے کہے تھے تو ایسا کرنا فکشن میں ناممکن ہے، کیونکہ مصنف کا موضوعی ذہن تو اس میں شامل ہو ہی جائے گا۔ ژینت زور دیتا ہے کہ فکشن ڈچ پینٹنگ کی طرح نہیں جس میں کینوس پر اصل اشیا بھی لگا دی جاتی ہیں۔ چنانچہ ژینت یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ قدما کا نظریۂ نقالی (Mimesis) بیانیہ جمع کرداروں کی 'تقاریر' نہیں تھا، بلکہ بیانیہ اور صرف بیانیہ تھا۔ دوسرا دورخا تضاد جسے ژینت چیلنج کرتا ہے، وہ بیانیہ اور وضاحت (Narration /Description) پر مبنی ہے۔ ژینت کا کہنا ہے کہ یہ پہلے سے طے کر لیا گیا ہے کہ ایک میں فکری پہلو حاوی ہے اور دوسرے میں عملی، یعنی بیانیہ میں عمل اور واقعات ہیں اور 'وضاحت' میں کرداروں اور اشیا کا ذکر ہے۔ پہلی نظر میں 'بیانیہ' اصل معلوم ہوتا ہے، کیونکہ عمل اور واقعات کہانی کے ڈرامائی مواد کی بنیاد ہیں۔ اس کے مقابلے میں 'وضاحتی' پہلو اضافی اور آرائشی معلوم ہوتا ہے۔ آدمی میز کی طرف بڑھا اور اس نے چاقو اٹھا لیا، عمل سے بھرپور ہے، اس لیے بیانیہ ہے''۔(12)

سوس ماہر لسانیات فردی ناں سوسیئر (Ferdinand De Saussure) نے ساختیاتی لسانیات کی بنیاد رکھی۔ اس کے لسانی نظریات نے انسانی فکر کو بے حد متاثر کیا۔

خاص کر ادبی، عمرانی، نفسیاتی، فلسفیانہ اور بشریاتی فکر کو اس سے نئی جہت ملی۔ سوسیئر سے پہلے لسانیات محض ایک علم تھا جو زبان میں ہونے والی تبدیلیوں سے آگاہ کرتا تھا لیکن اس کی لسانیاتی فکر نے دنیا اور زبان کے رشتے اور حقیقت سے متعلق تصورات کو پوری طرح سے بدل کر رکھ دیا۔ بیسویں صدی کی علمی و دانشورانہ تحریک 'ساختیات' اسی کے لسانی ماڈل کی بنیاد پر قائم ہے۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''سوسیئر کے زمانہ تک یہ تصور عام تھا کہ دنیا آزادانہ وجود رکھنے والی اشیا سے عبارت ہے، اور ان اشیا کی معروضی تعریف اور درجہ بندی ممکن ہے۔ چنانچہ حقیقت کے اس تصور کے زیر اثر زبان کے بارے میں یہ نظریہ عام تھا کہ زبان لفظوں کا مجموعہ ہے جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں، اور جن کی آزادانہ تعریف ممکن ہے۔ سوسیئر کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کی بصیرت نے صدیوں سے چلے آرہے زبان کے اس تصور کو جڑ سے اکھاڑ دیا کہ زبان کوئی 'جوہر' یا 'قائم بالذات' (Substantive) چیز ہے۔ اس کے بجائے سوسیئر نے زبان کے 'نسبتی' (Relational) تصور کو پیش کیا جس نے آگے چل کر زبان کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی بدل دی۔ سوسیئر کا سب سے انقلابی اقدام اس کا یہ موقف تھا کہ زبان Nomenclature تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے، بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے۔ منطقی طور پر زبان اشیا سے پہلے ہے، اور اس کا کام اشیا کو نام دینے

کے بجائے ان کے تصورات میں فرق کے رشتوں کے ذریعے شناخت قائم کرنا ہے''۔(13)

روسی امریکی ماہر لسانیات رومن جیکب سن(Roman Osipovich Jakobson) کا نام بھی فکشن کی شعریات کے بنیاد گزاروں میں شامل ہے۔ جیکب سن ماسکو میں ایک دولت مند یہودی خاندان میں پیدا ہوا۔ بچپن ہی سے اسے لسانی مطالعات سے دلچسپی تھی۔ ماسکو یونیورسٹی میں تاریخی لسانیات کا مطالعہ کیا۔ زمانہ طالب علمی ہی میں مشہور ماسکو لنگوِسٹک سرکل کا ایک اہم رکن بن گیا۔ 1926 میں اس نے رینے ویلک، نکولائی تربتز کوئی، جان مکارووسکی وغیرہ کے ساتھ مل کر پراگ لنگوِسٹک سرکل کی بنیاد رکھی۔ 1939 میں جیکب سن پہلے ڈنمارک، پھر ناروے اور 1940 میں سویڈن چلا گیا۔ ڈنمارک میں وہ کوپن ہیگن لنگوِسٹک سرکل سے وابستہ ہو گیا۔ 1941 میں وہ ارنسٹ کیسرر کے ہمراہ نیویارک آ گیا۔ اس زمانے میں نیویارک میں یوروپ کے متعدد جلاوطن دانشور اور مختلف شعبوں کے ماہرین موجود تھے۔ یہیں اس کی ملاقات لیوی سٹراس سے ہوئی۔ جیکب سن 1943 سے 1948 تک کولمبیا یونیورسٹی میں اور 1950 سے 1976 تک ہارورڈ یونیورسٹی میں پروفیسر رہا۔ اسی درمیان 1956 میں وہ امریکا کی لنگوِسٹک سوسائٹی کا صدر بھی بن گیا۔ یہ سوانحی اشاریہ جیکب سن کی وسیع المشربی ظاہر کرتا ہے۔ فکشن شعریات پر اس کی نظریات کا گہرا اثر پڑا ہے۔ گوپی چند نارنگ اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

''وہ ایسی نادرۂ روزگار شخصیت تھا کہ لسانیات اور ادبیات دونوں میں غیر معمولی استعداد رکھتا تھا، اور اپنی فکر سے اس نے دونوں کو شدید طور پر متاثر کیا۔ وہ شعریات کو لسانیات کی وسیع تر سرگرمیوں کا حصہ سمجھتا تھا۔ اس نے نہ صرف سوسیئر کے لسانی

تصورات کا شعریات پر اطلاق کیا، اور ساختیاتی شعریات کی تشکیل کی، بلکہ اپنے بعد آنے والوں کے لیے ساختیاتی شعریات کی نظریاتی بنیادوں کو بھی واضح کر دیا۔ سوسیئر نے زبان کے خصائص بیان کرتے ہوئے کلمے کی افقی جہت (Horizontal aspect) اور عمودی جہت (Vertical aspect) کا ذکر بطور ایک بنیادی تصور کے کیا تھا۔ جیکب سن نے نہ صرف اس تصور کی توثیق اور توسیع کی، بلکہ اس کو ساختیاتی شعریات کے بنیادی اصول کے طور پر استعمال کیا۔ جیکب سن کا کہنا ہے کہ زبان کی افقی جہت اور عمودی جہت صرف کلمے ہی کی سطح پر کارگر نہیں، بلکہ یہ فرق زبان کا بنیادی Cult ہے، اور انسان کی ساری لسانی سرگرمی اس کی رہین منت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ وہی ثنویت ہے جو 'لانگ' اور 'پارول' کے تصور میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ زبان کی افقی جہت چونکہ زمانی جہت ہے اور وقت کے تسلسل کا تصور رکھتی ہے، 'لانگ' کی طرح ہے، اور عمودی جہت چونکہ یک زمانی ہے، 'پارول' کی طرح ہے۔ جیکب سن کہتا ہے کہ یہ دورخا تضاد (Binary opposition) ایک شرر افروز (Sparking) قوت کی طرح ہے، جو زبان کی ہر ہر سطح یعنی صوتیے، لفظیے، کلمے وغیرہ سب سطحوں پر ملتا ہے، اور زبان کی کلی عمل آوری میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے''۔(14)

فکشن شعریات کے نظریہ سازوں میں اگلا نام جوتھن کلر (Jonathan

Culler) کا ہے۔ کلر وہ پہلا شخص ہے جس نے فرانسیسی ساختیات کو اینگلو امریکی تنقیدی تناظر کے ساتھ ملا کر پیش کیا۔ اس نے اپنی کتاب 'Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature' میں اس مقدمہ کو تسلیم کیا ہے کہ لسانیات علوم انسانیہ اور سماجی علوم کے لیے بہترین ماڈل فراہم کرتی ہے۔ لیکن وہ سوسیئر کے 'لانگ' اور 'پارول' کے نظریے کی بجائے نوام چومسکی کے 'اہلیت' اور 'کارکردگی' کے نظریہ کو اہمیت دیتا ہے۔ کلر کا کہنا ہے کہ شعریات کے نظام کے بغیر ادب کی کوئی بھی افہام و تفہیم ممکن نہیں ہے۔

رولاں بارتھ (Roland Barthes) اہم ترین ساختیاتی نقاد ہے جس نے فکشن کی شعریات، ساختیاتی تنقید اور نشانیات کے اصول وضع کیے اور بعض ایسے تنقیدی نظریات بھی وضع کیے جو ساختیات سے ہٹ کر بھی تھے۔ زبان و ادب اور تہذیب و ثقافت کے روایتی تصورات کی بت شکنی اس کی سرشت کا حصہ تھی۔ اس کی فکر میں بنیادی حیثیت 'متن کی کثیر المعنیت' کو حاصل ہے۔ وہ معنی خیزی کو ایک سماجی اور ثقافتی ساخت قرار دیتا ہے اور نشان کی سوسیئری توجیہ کو بنیاد بنا کر مختلف ثقافتی تصورات کا تجزیہ کرتا ہے۔ رولاں بارتھ معنی کی وحدت کے خلاف تھا۔ وہ ادب کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ادب اشیا اور عوامل کی معنی خیزی کا پیغام ہے، محض معنی کا نہیں۔ اس نے بہ یک وقت ادب، آرٹ، موسیقی، سنیما، فوٹوگرافی اور مقبول عام کلچر کی شعریات پر روشنی ڈالی۔ اس نے اپنے مشہور مضمون ''The death of the author'' میں ایک جملہ لکھا ہے 'Writing writes not authors' یعنی ادب لکھتا ہے ادیب نہیں۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ مصنف جس ثقافت، زبان اور ادبی روایت کا حصہ ہوتا ہے اسی کی روایت اور شعریات کی رو سے فن پارہ تخلیق کرتا ہے۔ کیونکہ کوئی فن پارہ اپنے ادبی اور ثقافتی نظام سے باہر نہ لکھا گیا ہے اور نہ لکھا

جاسکتا ہے۔

ژاک لاکاں (Jacques Lacan) پیرس کا رہنے والا تھا۔ پیشہ کے اعتبار سے وہ ڈاکٹر تھا لیکن شروع سے ہی فرائیڈ اور تحلیل نفسی کے بارے میں لکھتا رہا تھا۔ وہ کہتا ہے کہ فرائیڈ کی اصل بصیرت یہ نہیں تھی کہ لاشعور وجود رکھتا ہے بلکہ یہ تھی کہ لاشعور ساخت رکھتا ہے اور یہ ساخت ہمارے اعمال وافعال کو اس حد تک اور اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ اس بارے میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''ژاک لاکاں کی نفسیاتی تحریروں نے ادبی تنقید کو موضوع (Subject) کا ایک نیا نظریہ دیا ہے۔ سابقہ تنقیدی رویوں نے (Subjective Criticism) کو 'رومانی' اور رجعت پسندانہ قرار دے کر رد کر دیا تھا، لیکن ژاک لاکاں کے لاشعوری تجزیے نے 'بولنے والے موضوع' (Speaking Subject) کا ایسا نظریہ پیش کیا ہے جس کو رد کرنا آسان نہیں۔ ماہر لسانیات ایملی بن ونستے (Émile Benveniste) کے مطابق ضمیر 'میں' 'وہ' 'ہم' 'تم' وغیرہ محض موضوعی حالتیں (Subjective Positions) ہیں جو زبان نے مقرر کر دی ہیں۔ مثال کے طور پر جب میں بولتا ہوں تو 'میں' سے مراد میرا وجود ہے، یعنی میں اپنے آپ کو 'میں' کہتا ہوں، اور جس شخص سے بولتا ہوں، اس کو 'تم' کہتا ہوں۔ لیکن جب وہ 'تم' میری بات کا جواب دیتا ہے تو 'تم'، 'میں' بن جاتا ہے، اور میرا 'میں'، 'تم' بن جاتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ 'میں'، 'تم' وغیرہ محض موضوعی حالتیں ہیں، موضوع

> نہیں۔ انسانی بات چیت ممکن ہی تبھی ہے جب ہم صیغوں کی اس تقلیب کو قبول کر لیں۔ پس وہ الغو (Ego) جو اپنے لیے 'میں' استعمال کرتی ہے، وہ دوسرے 'میں' سے مطابقت نہیں رکھتی۔ جب میں کہتا ہوں کہ 'کل میں کانپور جاؤں گا' تو اس بیان میں جو 'میں' آیا ہے، وہ بیان کا موضوع (Subject of enunciation) ہے، اور وہ الغو جس نے یہ بات کہی ہے، وہ بیان کرنے والا موضوع (Subject of enunciating) ہے۔ اِس 'میں' اور اس 'میں' یعنی ان دونوں موضوع کے درمیان جو فصل ہے، اور جس کو رومانی فکر اب تک نظر انداز کرتی رہی ہے، پس ساختیاتی فکر موضوعی حالتوں کے اسی فصل میں داخل ہوگئی ہے''۔(15)

لاکاں بنیادی طور پر ایک ادیب تھا۔ رولاں بارتھ کی طرح اس کے یہاں بھی طنز ومزاح، تمثیل واستعارہ، رمز وکنایہ اور قول محال کی کثرت پائی جاتی ہے نیز ندرت بیان، ندرت ادا اور ندرت اظہار پر اس کی خاص توجہ ہے۔ زبان کا کھیل اس کے یہاں فکر کی نئی سطح پر ملتا ہے۔ اس نے لسانیات، منطق اور ریاضیات کی مدد سے ادبی نفسیات کو ایک نئی فکری سطح دی ہے اور اس میں وہ دانش ورانہ شدت اور ٹھوس پن پیدا کی ہے جو محض سائنسی علوم کا طرۂ امتیاز ہے۔

مشل فوکو (Michel Foucault) ایک کثیر التصانیف مصنف اور فلسفی تھا۔ وہ کالج دی فرانس، پیرس میں 'ہسٹری آف سسٹم آف تھاٹ' کا پروفیسر تھا۔ فوکو کے آئیڈیولوجیکل موقف کو پورے طور پر بیان کرنا مشکل ہے۔ لیکن اس کا بنیادی نقطہ یہ ہے

کہ 'متنیت کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیولوجی کو معنی خیزی کے وسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی ہٹلر، مسولینی، یا اسٹالن ایک پوری قوم کو اپنے حکم پر چلاتا ہے، تو ایسا ڈسکورس کی طاقت کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس طاقت کے اثرات کو متن تک محدود رکھنا مہمل بات ہے۔ اور اس طاقت کے ٹھوس اثرات مرتب ہوتے ہیں''۔(16)

فوکو کی تصنیفات ڈسکورس سے پر ہیں۔ وہ اکثر مسائل کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ ایک وہ جو ڈسکورس کی طاقت رکھتے ہیں اور دوسرے وہ جنہیں ڈسکورس کا حق نہیں ہے۔ ڈسکورس سے فوکو کی مراد خیالات، رویے، موقف سبھی کچھ ہے۔

جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva) ادبی معنیات پر اپنے انفرادی نوعیت کے کام کی وجہ سے فکشن شعریات کے نظریہ سازوں میں خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ اس کا ادبی زبان کا نظریہ تحلیل نفسی پر مبنی ہے۔ کرسٹیوا کہتی ہے کہ وہ رابطہ جس کے ذریعہ انسانی ذہن اشیا اور ان کی حقیقت کا ادراک کرتا ہے وہ زبان کی نحو (Syntax) ہے۔ ایک منظم نحو سے منظم ذہن کی پہچان ہوتی ہے۔ تاہم انسانی ذہن کو ہر شے پر قدرت نہیں ہوتا اور تخریب کار عناصر سے اس کو برابر خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ وہ تخریب کار عناصر نشاط، مزاح اور شاعری ہیں۔ ان سب کو ایک لفظ میں 'خواہش' کہا جا سکتا ہے۔

ژاک دریدا (Jacques Derrida) نے 'ردتشکیل' یعنی متن کے مطالعہ کے اس طریقہ کار کو جس کے ذریعہ متن کے متعینہ معنی کو 'بے دخل' کیا جا سکتا ہے اور معنی کی وحدت کو پارہ پارہ کیا جا سکتا ہے، کو فلسفیانہ طور پر قائم کیا۔ اب ردتشکیل (Deconstruction) کا یہ نظریہ ژاک دریدا سے ہی منسوب ہے۔ اس کے اس نظریہ نے مغربی فلسفے کے بنیادی مفروضات پر ہی سوالات کھڑے کر دیے۔ اس کی تین مشہور

کتابیں جس سے اس کے نظریات سامنے آئے وہ Of Grammatology، Writing and Difference اور Speech and Phenomena ہیں۔ گوپی چند نارنگ اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''دریدا کا کہنا ہے کہ مغربی مابعدالطبیعات کے جتنے بھی تصورات ہیں وہ Logocentrism یعنی 'لفظ مرکزیت' یا لفظ کے معنی کی 'موجودگی' (Presence) پر قائم ہیں۔ اور 'موجودگی' کے تصور پر اس لیے قائم ہیں کہ اصلاً وہ (Phonocentrism) یعنی 'صوت مرکزیت' کا شکار ہیں، یعنی اس کو وہ تسلیم شدہ سمجھتے ہیں کہ 'تکلم' (تقریر) کی 'موجودگی' کو 'تحریر' کی 'موجودگی' پر فوقیت حاصل ہے۔ 'موجودگی' (Presence) سے دریدا وہ 'مطلق معنیاتی بنیاد' مراد لیتا ہے جس پر کوئی بھی تصور (معنی) قائم ہوتا ہے۔ اس کو وہ 'مرکز' (Centre) سے بھی تعبیر کرتا ہے جس پر کسی بھی لفظ یا تصور کے معنی کا اس زبان کی رو سے مدار ہوتا ہے۔ دریدا نے افلاطون اور روسو سے لے کر ہیگل، ہائیڈیگر اور ہوسرل کے فلسفیانہ بیانات (متن) کا تجزیہ کر کے بتلایا ہے کہ وہ تمام فکری کاوشیں جو مابعد الطبیعاتی تصورات کو معنی کی مستحکم بنیاد دینے کی کوشش کرتی ہیں، خیالی اور پادر ہوا ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ 'صوت مرکزیت' یعنی تکلم پر قائم مفروضات اگرچہ 'لازم' ہیں لیکن جب تکلم کیا جاتا ہے تو لفظ یعنی 'تحریر' کی 'موجودگی' متکلم کے ذہن میں پہلے سے 'موجود' ہوتی

ہے“۔(17)

پال دی مان (Paul De Man) ایک فکرانگیز اور ذی حس نقاد ہے۔ اس نے دریدا کے ردتشکیل کے نظریہ کو امریکی ادبی حلقوں سے روشناس کرانے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ دی مان کا نظریہ یہ ہے کہ تنقید توضیحی نہیں بلکہ بدیعی ہے۔ اس لیے اس کی وہی حیثیت ہے جو تخلیقی ادب کا ہوتا ہے۔”اس نکتے کو وہ یوں ثابت کرتا ہے کہ بدیعیات (Rhetoric) کلاسیکی روایت کا حصہ ہے کہ کلام میں زور واثر پیدا کرنے کے لیے صنائع لفظی ومعنوی کا استعمال کیونکر کیا جائے، صنائع مصنف کو اس امر کی اجازت دیتے ہیں کہ وہ ایک بات کہے اور دوسری مراد لے، یعنی ایک ’نشان‘ کو دوسرے کے لیے استعمال کرے (استعارہ، مجاز، رمز وکنایہ وغیرہ) لیکن حقیقت یہ ہے کہ قطع نظر بالقصد استعمال کے صنائع ادبی زبان میں اس قدر رچ بسے ہوئے ہیں کہ ان کی طاقت منطقی خیال کو برابر بے دخل کرتی رہی ہے جس کی بدولت زبان کا خالص لغوی اور اطلاعی استعمال ناممکن ہے۔ متعدد متون کے تجزیے سے پال دی مان یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ صنائع، بدائع بیان کا اس نوع کا حصہ ہیں کہ سچائی کی براہ راست اور بغیر بدیعی لاگ کے ترجمانی ناممکن ہے۔ وہ نطشے کا حوالہ دیتا ہے کہ زبان بنیادی طور پر استعاراتی ہے۔ وضاحتی یا اظہاری نہیں، دنیا میں کوئی ’زبان محض‘ یا خالص زبان نہیں ہے۔ زبان کی حوالگی پر استعاریت کا رنگ ضرور چڑھ جاتا ہے۔ تنقید پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے دی مان کہتا ہے کہ ”قرات ہمیشہ لازماً غلط قرات ہوتی ہے“ ‘Reading is always necessarily misreading:’ کیونکہ صنائع لازماً تنقید اور ادبی متن کے درمیان در آتے ہیں۔ اس سے وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تنقید تمثیل (Allegory) کی طرح ہے۔ یہ ’نشانات‘ کی ایسی ترجیع ہے جو نشانات کی دوسری ترجیع (متن) سے فاصلہ پر رہتی ہے، لیکن دراصل اس کی جگہ لینا چاہتی ہے۔ اس طرح ایک متن

سے دوسرا متن وجود میں آجاتا ہے۔ الغرض متنیت (Textuality) کی رو سے ادب اور تنقید میں کوئی فرق نہیں“۔(18)

جیفری ہارٹ من (Geoffery Heartman) نے ردتشکیل کے نظریہ کو قائم کرنے میں نمایاں خدمات انجام دی ہیں۔ اس نے ادبی نظریہ سے زیادہ عملی تنقید لکھی ہے یا ادبی تاریخ پر توجہ کی ہے۔ وہ عملی تنقید میں ایسی کشادہ فہمیت کا قائل ہے جو غیر تحکمانہ ہو اور فن پارہ پر قدرت حاصل کرنے یا سریت کا شکار ہونے کے بجائے معنی کی طرفوں کو کھول دے۔ اس کے بقول متن اور تنقید کا رشتہ بالادستی اور زیردستی کا نہیں، باہمی غلبہ کا ہے۔

جے ہلس ملر (J. Hillis Miller) کا شمار بھی ردتشکیل کے نظریہ سازوں میں ہوتا ہے۔ Fiction and Repetition: Seven English Novels اور The Linguitis Moment: From Wordsworth to Steven اس کی مشہور کتابیں ہیں۔ پہلی کتاب میں اس نے ناولوں کا ردتشکیلی نظریہ کے تحت تجزیہ کیا ہے اور دوسرے میں رومانی اور پس رومانی شاعری کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ فکشن شعریات کے نظریہ سازوں میں میرے مطالعہ کا آخری نام باربرا جانسن (Barbara Johnson) ہے۔ دوسرے عہد کے ردتشکیلی نقادوں میں باربرا پیش پیش سمجھی جاتی ہے۔ اپنے ردتشکیلی مطالعہ میں باربرا نظریہ نسوانیت کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ وہ کہتی ہے کہ ہر عورت ردتشکیلی ہوتی ہے کیونکہ ہر عورت دوہری زبان بولتی ہے اور اس کا ردعمل بھی دوہرے پن کا شکار ہوتا ہے۔ اس کے بقول عورت کی سب سے بڑی مشکل اپنی خود جبریت اور غیر یقینیت کو جھٹکنا اور استقامت کو پانا ہے۔ باربرا کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ اس نے دریدا کے نظریہ افتراق میں جنس کے افتراق کے تصور کو بھی شامل کر دیا ہے اور یوں اس میں معنی کی جبریت سے رہائی کی مزید شدت پیدا کر دی ہے۔

فکشن شعریات کی معنیاتی جہت

فکشن شعریات کے مطالعہ کی ایک اہم جہت، معنیاتی جہت ہے۔ 1839 میں لے سنگ (Leising) نے لاطینی لسانیات کی جو کتاب لکھی تھی اس میں معنیات (Semantics) کو علیحدہ شعبہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس کی اہمیت بیسویں صدی میں اس وقت پورے طور پر سامنے آئی جب سوسیئر نے اسے ایک نئے نقطۂ نظر کے ساتھ پیش کیا۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں معنیات کے شعبہ کو بہت سے نام دیے گئے۔ اس کے لیے Semantics کے علاوہ Semotics، Sematology، Semology، Semasiology اور ان کی ہم معنی اصطلاحوں کو استعمال کیا گیا۔ لیکن 1883 میں مشہور ماہر معنیات بریل (Breal) کے ذریعہ اس کے لیے دیے گئے اصطلاح Semantics کو مستند مان لیا گیا اور معنیات کے لیے اب یہی اصطلاح عام ہے۔ 'دی نیو پرنسٹن انسائیکلو پیڈیا

آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس' میں معنیات کی وضاحت میں لکھا گیا ہے:

> "Semantics is the study of meaning; the term is derived from the Gr. verb *semainein,* to indicate by or to give a sign, and ultimately from the noun *sema,* a sign or token or omen. Its modern usage derives from Breal's *Essai de semantique: science des significations.*" (19)

سوسیئر نے لسانی مطالعے کی دو قسمیں کیں، Synchronic یعنی ہم عصری مطالعہ اور Diachronic یعنی عصریاتی مطالعہ۔ ہم عصری مطالعہ تجزیاتی یا بیانی ہوتا ہے جبکہ عصریاتی مطالعہ تاریخی ہوتا ہے۔ اس نے معنیات کی بھی دو قسمیں کیں، تاریخی معنیات اور بیانی معنیات۔ تاریخی معنیات میں عہد بہ عہد معنی کے تغیر وتبدل کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور بیانی معنیات میں لغاتی معنوی عمل کے مطالعہ سے سروکار ہوتا ہے۔ اس میں لفظ و معنی، جملہ و معنی، مترادف، متضاد، ایہام، تنافر، تضاد اور متروکات وغیرہ امور زیر بحث آتے ہیں۔ لہٰذا وہ علم جس میں ہم لفظوں اور جملوں کے مطالب و مفاہیم کا مطالعہ کرتے ہیں اسے علم معنیات کہا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ان مفاہیم کا زبانوں پر کیا اثر پڑتا ہے، نیز کسی بھی لفظ اور اس کے مفہوم کے بیچ کیسا رشتہ ہے، یہ رشتہ منطقی ہے یا علامتی ان سب کا علم جس سطح پر ہم حاصل کرتے ہیں انہیں ہم علم معنیات کہتے ہیں۔ معنیات پر بنیادی کام کرنے والوں میں J.J. Katz اور J.A. Fodor بہت اہم ہیں۔ 1963 میں ان دونوں نے مل کر معنیات پر ایک کتاب 'The Structure of a Semantic Theory' لکھی۔ آگے چل کر

Katz نے 1966 میں 'The Philosophy of Language' اور 1972 میں 'Semantic Theory' لکھی اور معنیات پر بنیادی نوعیت کا کام کیا۔ لیکن ہنوز معنیاتی مباحث کے خدوخال بہت واضح نہیں ہیں۔ اسی کا شکوہ کرتے ہوئے ایلکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگن لکھتے ہیں:

> "Over the years, the semantic representations of the meanings of various words that have been offered have turned out to be mere restatements-in technical jargon-of what an ordinary dictionary will tell us, and the same has been true of the characterizations of such concepts as synonymy and ambiguity. We have had interpretive semantics, generative semantics, and (most recently) lexical semantics, but after a quarter-century of vigorous controversy there still seems no way of drawing a clear line between our knowledge of the semantic structure of our language and our knowledge of the world. No convincingly systematic knowledge has emerged, and there is at present no

agreement among linguists as to even the general form that a semantic theory should take." (20)

اگر عالمی ادب میں معنیاتی مطالعات کی یہ صورت حال ہے تو ہم بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں کہ اردو ادب میں اس کی کیا حالت ہوگی۔ سچ پوچھیے تو کم از کم میرے علم میں اردو میں ایسی کوئی جامع کتاب نہیں ہے جو اس موضوع کا بالکلیہ احاطہ کرتی ہو۔ ایسے میں جو کچھ انگریزی کتابوں کے ذریعہ میں سمجھ سکا ہوں اسی حوالے سے بات کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ دراصل معنیات کے حوالے سے دو طرح کے سوالات ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ ایک متن کس طرح معنی دیتا ہے؟ اور دوسرا یہ کہ ایک متن کیا معنی دیتا ہے۔ پہلے سوال کا سروکار 'لسانیاتی معنیات' سے ہے جو سر دست میرا موضوع نہیں ہے۔ میرا موضوع 'ادبی معنیات' ہے اور فکشن شعریات کے ذیل میں جب معنیات کی بحث کی جاتی ہے تو اس سے 'ادبی معنیات' ہی مراد لی جاتی ہے۔ اس میں معانی اور ڈسکورس کے علامتی تنظیم پر گفتگو ہوتی ہے۔ ذیل میں ادبی معنیات کے وہ نکات پیش کیے جاتے ہیں جو فکشن میں مطلوب ہوتے ہیں:

۱۔ صداقت و ہم آہنگی (Verisimilitude) یعنی فن پارہ ایسا ہو کہ وہ جس معاشرہ، ملک یا قوم کی تصویر کشی کر رہا ہو اس کے ہر پیچ و خم، شکست و ریخت، تخریب و تعمیر، تضاد و تصادم اور آویزش و آمیزش سے اس طرح ہم آہنگ ہو جائے کہ قاری فن پارہ پڑھ کر اس کو سچ سمجھنے لگے اور اس کو وہ اپنے آس پاس دنیا کی ہی تصویر کشی لگے۔ مثال کے طور پر اردو ناول 'امراؤ جان ادا' کو لے لیجیے جو ایک ایسی لڑکی کی داستان ہے جسے ایک قصبے سے اغوا کر کے لکھنؤ کے ایک کوٹھے پر طوائف کے ہاتھ بیچ دیا جاتا ہے۔ وہ اپنی ساری زندگی

طوائفوں کے درمیان ایک طوائف کی حیثیت سے گزارتی ہے لیکن اس سے نکلنے کی کوشش بھی کرتی رہتی ہے اور اس کی پوری زندگی کشمکش اور جد و جہد کی داستان بن جاتی ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا نے اس ناول کو اتنی خوش اسلوبی کے ساتھ انجام تک پہنچایا ہے کہ لوگوں نے اس کو بالکل سچ مان لیا۔ کہتے ہیں کہ جب ناول چھپا تو لوگ لکھنؤ میں امراؤ جان ادا کا پتہ پوچھتے پھرتے ملے۔ یہاں تک کہ خود مرزا ہادی رسوا یہ کہنے لگے کہ یہ سچا قصہ ہے جو میں نے خود امراؤ جان ادا سے سنا ہے۔ جبکہ محققین کے مطابق اصلیت یہ ہے کہ جس زمانہ کا یہ قصہ ہے اس زمانہ میں امراؤ جان ادا نام کی کوئی طوائف لکھنؤ میں ہوئی ہی نہیں۔ صداقت و ہم آہنگی کے بارے میں تودوروف لکھتے ہیں:

"We may first ask to what degree the literary text *describes* the world (its referent); in other words, we may raise the problem of its truth. To say that the literary text refers to a reality, that this reality constitues its referent, is in effect to establish a relation of *truth* and to assume the submission of literary discourse to the test of truth, the right to say that it is true or false." (21)

یعنی کسی بھی ادبی متن سے ہمارا اولین مطالبہ یہ تفتیش ہے کہ وہ اپنے محولہ دنیا کو کتنی مہارت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ بلفظ دیگر ہم اس متن کی صداقت و ہم آہنگی

کے مسئلہ کو اٹھا سکتے ہیں کہ کیا وہ ادبی متن اس خارجی سچائی کا سٹیک حوالہ ہے جو اس ادبی متن سے مقصود ہے اور جس کی صداقت و ہم آہنگی کی پیمائش زیر بحث ہے۔

۲۔ استعاریت (Figurality) یعنی فن پارہ میں معنوی اعتبار سے تنوع اور تہ داری ہو کہ قاری جب اس کو پڑھے تو اس پر معانی کے کئی دریچے وا ہو جائیں اور وہ اس فن پارہ کو جتنی بار پڑھے اس کی معنویت اور بھی بڑھتی چلی جائے۔ مثلاً راجندر سنگھ بیدی کے ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' کا پہلا ہی پیراگراف دیکھئے کہ وہ معنویت و جدت طرازی سے کس قدر پُر ہے۔ 'آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی۔۔۔ آج آسمان کے کوٹلہ میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے نیچے تلو کے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے، ڈبو منہ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا۔' لغوی معنوں میں اگر مذکورہ اقتباس کو قاری سمجھنا چاہے تو ان جملوں سے تخلیق کار کا منشا بالکل نہیں سمجھ سکتا کیونکہ یہ ان جملوں کا لغوی استعمال (Literal usage) ہے ہی نہیں یہ تو استعاراتی استعمال (Figurative usage) ہے۔ کیونکہ کسی شام معمول کے برعکس سورج کے ٹکیہ کا بہت لال ہو جانا خود اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ ضرور کوئی ان ہونی ہو گئی ہے جس کے پاداش میں سورج کی ٹکیہ بہت لال ہے۔ 'آج آسمان کے کوٹلہ میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا' پنجاب کے اس گاؤں کی نسبت سے جس کی کہانی بیدی اپنے قارئین کو بتا رہے ہیں، آسمان کے کوٹلہ کا ربط و تعلق دیکھیے اور بے ساختہ فنکار کے فن کو داد دیجیے۔ پھر آگے 'ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے، ڈبو منہ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا' کی معنویت دیکھیے کہ ڈبو جو کتے کا نام ہے اس کا منہ اٹھا اٹھا کر رونا بھی یہ ظاہر کر رہا ہے کہ کوئی اشگن بات ضرور ہو گئی ہے۔ کسی ادبی تخلیق سے معنی کی اسی تہ داری کا مطالبہ کیا جاتا ہے۔

۳۔ داخلیت (Subjectivity) یعنی فن پارہ میں فنکار کی انفرادیت و داخلیت کی شمولیت ضروری ہے کیونکہ جب کوئی قلم کار قلم اٹھا کر کوئی ادب تخلیق کرتا ہے تو وہ اخباری تحریر کی معروضیت سے یکسر مختلف ہوتا ہے اور اس تخلیق میں اس کی انفرادیت و داخلیت موج تہ نشیں کی طرح موجزن ہو جاتی ہے۔ ایک تخلیق کار جب کسی موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو تخلیق کے وجود میں آنے سے پہلے اس کی فکر میں ایک ساتھ کئی تجربات واثرات جذب ہوتے ہیں۔ اس کے گرد و پیش کے حالات، شخصی تجربات، تاثرات، ردعمل کی کیفیات، ذہنی اقدار وغیرہ ایک دھند کی طرح اس کے ذہن پر مسلط ہو جاتی ہیں۔ اس کے بعد ہی وہ تخلیق کی اصل سرگرمی اختیار کرتا ہے۔ دراصل تخلیق کار کا یہ سارا عمل ایک ایسے وجدان کا مرہون منت ہے جس کی تشریح خود تخلیق کار بھی پورے وثوق کے ساتھ نہیں کر سکتا، نہ ہی وہ اس کا تجزیہ کر سکتا ہے کہ وہ کون سے محرکات وعوامل تھے جنہوں نے اس فن پارے کو جنم دیا۔ یہ سارا کام شعوری اور لاشعوری یکجہتی اور ہم آہنگی کے تحت وجود میں آتا ہے اور اس طرح فنکار کی داخلیت کب چپکے سے فن پارہ میں شامل ہو جاتی ہے اس کا اندازہ پوری طرح فن کار کو بھی نہیں ہو پاتا ہے۔ بہر حال یہ جس طرح بھی ہو فن کار کی داخلیت کا وجود فن پارہ میں اس حد تک تو ضروری ہے، جہاں تک وہ فن پارہ میں اوپر اسے تھوپی ہوئی محسوس نہ ہو۔ اسی لئے تخلیقی عمل میں وہی فنکار کامیاب ہے جو اس کو سلیقے سے برتنے پر پوری طرح قادر ہو۔

☆☆

فکشن شعریات کی صرفی ونحوی جہت

فکشن شعریات کے مطالعہ کی دوسری اہم جہت صرفی ونحوی یابالفاظ دیگر لسانیاتی جہت ہے۔صرفیات کو مارفیمیات بھی کہتے ہیں۔ یہ لسانیات کی وہ شاخ ہے جس میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے الفاظ کی ساخت، ان کے اصول وقواعد اوران کے استعمال سے بحث کی جاتی ہے۔کسی بھی زبان کی چھوٹی سے چھوٹی بامعنی اکائیوں کا مطالعہ اسی شعبہ کے ذیل میں آتا ہے۔ ہر زبان کے صرفی تصورات اس کی ساخت کی رو سے طے پاتے ہیں، یہ فی نفسہ وجود نہیں رکھتے۔ اردو، ہندی میں افعال کی بیسیوں شکلیں ہیں۔ دنیا کی بہت سی زبانوں میں ایسا نہیں ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کا فرق دنیا کی زیادہ تر زبانوں میں ہے۔ فارسی اور انگریزی میں فعل پر تذکیر وتانیث کا کوئی اثر نہیں پڑتا لیکن اردو اور ہندی میں تذکیر وتانیث سے فعل کی پوری شکل بدل جاتی ہے۔غرض زبان کے صرفی تصورات اس کی

ساخت کی رو سے طے پاتے ہیں۔ سوئس ماہر لسانیات سوسیئر کا بھی یہی کہنا ہے۔ فکشن شعریات کے ضمن میں صرفی حوالے سے ہماری گفتگو Mode, Time, Vision اور Voice تک محدود رہے گی۔ Mode فن پارہ کی متن میں ابھارے گئے واقعات کے اظہار کی درجہ بندی ظاہر کرتی ہے۔ لفظ کے ذریعہ جب کسی چیز کی نمائندگی ہوتی ہے تو اس کی کامیابی کا دارومدار اس پر ہوتا ہے کہ فنکار زبان والفاظ پر کتنی مہارت رکھتا ہے نیز اس کو وہ کتنی چابکدستی سے برتتا ہے۔ اگر فنکار واقعات کی نمائندگی پوری چابکدستی اور حسن وخوبی کے ساتھ کرنے پر قادر ہو جاتا ہے تو ہم اسے اعلیٰ درجہ کی کامیابی کہتے ہیں یا پھر اظہار کی سطح کے اعتبار سے اسے اوسط یا ادنیٰ درجہ کی نمائندگی کہتے ہیں۔ تو دوروف بھی یہی بات کہتے ہیں:

> "The mode of a discourse therefore consists in the degree of exactitude with which this discourse evokes its referent: a maximum degree in the case of direct style, a minimum degree in the case of the narrative of nonverbal phenomena; intermediary degrees in the other cases." (22)

Time کا مسئلہ فکشن میں بہت اہم ہے کیونکہ یہاں تخلیق کے دوران فنکار کو وقت کے دو دھاروں کو ایک ساتھ جمع کرنا ہوتا ہے، ایک تو وہ وقت جس میں وہ واقعہ رونما ہوا جس کا بیان، بیانیہ میں ہو رہا ہے اور دوسرا وہ وقت جس میں وہ بیانیہ لکھا جا رہا ہے۔ یعنی بیانیہ فی نفسہ اسی وقت میں نہیں ہو سکتا جس لمحہ وقت میں وہ واقعہ ہوا ہو جس کا ذکر بیانیہ میں مقصود ہے۔ بقول تو دوروف کے "The order of narrating time (the order

of discourse) can never be perfectly parallel to the order of time narrated (of fiction); there are necessarily interversions in the "before" and the "after." (23) وقت کے اس نکتہ پر فنکار کی نظر ہمیشہ مرکوز ہونی چاہیے۔

Vision وہ تیسرا نکتہ ہے جس پر فنکار کی نظر ہونی ضروری ہے۔ کوئی بھی واقعہ جب فکشن کی شکل اختیار کرتا ہے تو وہ کسی واضح تصور کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی اہمیت پر بیسویں صدی کی ابتدا میں پہلی بار Percy Lubbock نے اپنی کتاب The Craft of Fiction میں زور دیا اور اب اس کی اہمیت اول درجے کی ہے۔ تخلیق اور واضح تصور کا ایک دوسرے سے گہرا رشتہ ہے۔ یہاں تک کہ جو فن کار ادب میں نقطۂ نظر کے قائل نہیں ہیں اور ادب برائے ادب کے نظریہ کے حامی ہیں ان کی تخلیق بھی کسی نہ کسی واضح تصور پر ہی مبنی ہوتی ہے۔ خود تخلیق بھی واضح تصور کی ہی پیداوار ہے۔

Voice زبان کی گرامر کا ایک اہم جزو ہے اور فکشن کے Narration میں یہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ زور اگر عمل کے ساتھ فاعل پر بھی دینا ہو تو Active voice میں بات کی جاتی ہے اور محض عمل پر زور مقصود ہو تو Passive voice کا سہارا لیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر کردار نگاری کی بات کریں جو فکشن کے بیانیہ کا ایک حصہ ہے، تو ہم پاتے ہیں کہ فنکار کرداروں کو پیش کرنے کے لیے عموماً دو طریقے اپناتے ہیں۔ تشریحی اور ڈرامائی، تشریحی میں فنکار کرداروں کے جذبات واحساسات وغیرہ کو بیان کر دیتا ہے اور خود ان پر رائے زنی بھی کرتا جاتا ہے۔ وہ بھیس بدل کر خود بھی کرداروں میں شامل ہو جاتا ہے اور سوالات کے ذریعہ ان کی سیرت کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔ یہاں بعض اوقات کوئی واقعہ یا شے بھی کردار کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ فنکار کو جو یہ مختلف چولے بدلنے کی آزادی ملتی ہے یہ

voice کی ہی بدولت ہے۔اس لیے اس پر بھی فنکار کی خاص توجہ مطلوب ہے۔

علم صرف میں لفظ کی ساخت کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور علم نحو میں لفظوں کی ترتیب اور جملوں کی تشکیل کا مطالعہ مقصود ہوتا ہے۔ ایلکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگن علم نحو کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "All human language derives its expressive power in part from syntax, the placement of words in arbitrary but conventional sequence." یعنی علم نحو سے لفظوں کی روایتی ترتیب مراد ہے جس سے تمام انسانی زبانیں جزوی طور پر اپنی وضاحتی قوت حاصل کرتی ہیں۔ دراصل کسی بھی زبان میں الفاظ کی مخصوص اور بامعنی ترتیب کو نحویات کہتے ہیں۔ یہ وہ ترتیب ہے جس سے کسی زبان کی نحوی ساخت کے اصول مرتب ہوتے ہیں۔ لہٰذا کسی بھی زبان میں جملوں کی ساخت اور جملوں میں لفظوں کی ترتیب کے قاعدوں کا مطالعہ نحویات کے ذیل میں آتا ہے۔ یعنی نحویات ہمیں جملوں کی صحیح ترتیب سکھاتی ہے۔ زبان وقت کے محور پر بولی جاتی ہے۔ جملہ میں الفاظ ایک کے بعد ایک باری باری وارد ہوتے ہیں۔ اسی سے نحوی ترتیب بنتی ہے جو زبان میں معنی پیدا کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر 'سفیان نے ریحان کو پکارا' جملہ میں جیسے جیسے الفاظ ایک کے بعد ایک ترتیب سے آتے ہیں، معنی ظاہر ہوتے جاتے ہیں اور جب تک آخری لفظ نہیں آجاتا معنی مکمل نہیں ہوتا، یہی نحوی ترتیب ہے۔ فکشن شعریات کے ضمن میں نحوی جہت سے بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر متن کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تحلیل کیا جا سکتا ہے اور پھر ان ٹکڑوں کے درمیان موجود ربط و تعلق کی بنیاد پر ہم ان میں موجود متنی ساخت کا امتیاز کر سکتے ہیں۔ ساخت کی بنیاد پر متن کی دو قسمیں ہیں، منطقی و زمانی ترتیب پر مبنی متن اور مکانی ترتیب پر مبنی متن۔ منطقی و زمانی ترتیب (Logical and Temporal Order) میں علت و معلول کی بنیاد پر متن

کی ترتیب ہوتی ہے اور فکشن میں چونکہ یہی ترتیب مروج ہے اس لیے فنکاروں کا اس پر توجہ مرکوز رکھنا ضروری ہے۔ مکانی ترتیب (Spatial Order) پر مبنی متن کا استعمال عام طور پر شاعری میں کیا جاتا ہے اس لئے یہ ہمارے لیے کم اہمیت کا حامل ہے اسی لیے اس کی تفصیلات سے گریز کیا جا رہا ہے۔

☆☆

فکشن شعریات کی بیانیاتی جہت

بیانیات ایک شعبہ علم ہے جس میں بیانیہ کی تعریف، اوصاف اور تفاعل سے متعلق معلومات فراہم کی جاتی ہیں۔ بقول قاضی افضال حسین "بیانیات (Narratology) اب ایک مستقل شعبہ علم (Discipline) ہے۔ جس کے ماہرین نے بیانیہ کی تعریف، اوصاف اور تفاعل کے متعلق انتہائی فکر انگیز مباحث کا قابل قدر سرمایہ فراہم کر دیا ہے۔ افسانوی بیانیہ کے متعلق مسلسل نئے سوالات قائم ہو رہے ہیں: افسانے میں واقعہ کون بیان کرتا ہے؟ راوی کا ایک طرف متن کے مصنف سے اور دوسری طرف واقعے کے بیان سے کیا اور کیسا تعلق ہے؟ خود واقعہ اور بیان کے تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ کردار کیا ہے اور کیسے تشکیل پاتا ہے؟ بیانیہ (Narration) وصف حال (Description) سے کس طرح مختلف ہے؟ افسانے میں واقعے کے حقیقی اور غیر حقیقی کی تفریق کے کیا معنی

ہیں؟ بیان کا صیغہ، واقعہ بلکہ خود بیان پر کس طرح اثرانداز ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ افسانوی متن کو روایتی طریق ہائے قرأت کے بجائے بیانیہ کے متعلق سوالات کی روشنی میں پڑھنے سے افسانے کی تنقید میں کیا نئے امکانات روشن ہوں گے۔ یہ اور اس طرح کے بے شمار سوالات ہیں، جن کے جوابات پر مشتمل مباحث پر بیانیات کی Discipline قائم ہوئی ہے۔"(24) سماج کے ہر طبقے اور گروہ کے لوگوں کی اپنی اپنی بیانیہ ہوتی ہے اور اس کے اظہار کے وسائل میں تحریری یا غیر تحریری مربوط زبان، ساکت یا متحرک تصاویر، جسمانی حرکات وسکنات یا پھر ان سب کی آمیزش سے بنا کوئی وسیلۂ اظہار شامل ہوسکتا ہے۔ فکشن کے تشکیلی عناصر میں بیانیہ کو اولیت حاصل ہے۔ بیانیہ کے بغیر فکشن کی تخلیق نہیں ہوسکتی ہے۔ ایلکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگن بیانیہ کی وضاحت ان لفظوں میں کرتے ہیں:

> "Narrative is a verbal presentation of a sequence of events or facts (as in *narratio* in rhetorics and las) whose disposition in time implies causal connection and point."(25)

یعنی واقعات وحقائق کے سلسلہ کا لفظی بیان بیانیہ ہے۔ مگر فکشن کا بیانیہ عام بیان سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس میں اولیت ترسیل مطالب کو حاصل نہیں ہے بلکہ طریقۂ اظہار مقصود اول ہے۔ وقت کے بہاؤ کے ساتھ بیانیہ کے تصورات وتعبیرات میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں اور داستان سے افسانہ وناول تک کے اس کے سفر میں کئی پڑاؤ آچکے ہیں۔ داستان کا بیانیہ افسانہ وناول کے بیانیہ سے بالکل مختلف ہوتا تھا کیونکہ مجموعی طور پر داستانوں میں محیر العقول واقعات وکردار پیش کیے جاتے تھے جن کا حقیقی دنیا سے کوئی تعلق

نہیں ہوتا تھا اور ان میں عام حقیقتوں کو بھی تخیلی دنیا کے پس منظر میں اس طرح پیش کیا جاتا تھا کہ نہ صرف ان کی اصلیت مجروح ہو جاتی تھی بلکہ ان کا صرف ایک ہی رخ سامنے آپاتا تھا۔ داستانوں میں تمام تر اہمیت واقعات کو حاصل ہوتی تھی اور طبقۂ اشرافیہ سے تعلق رکھنے والے اعلی صفات کے حامل افراد صرف واقعات کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہوتے تھے۔ دراصل داستان کے راوی کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ قصہ کو جاری رکھے اور انداز بیان کی پختگی، قصہ گوئی کی پرکاری اور اپنی تخیل کی بلند پروازی سے کام لے کر قصہ میں سامعین کی دلچسپی ختم نہ ہونے دے۔ موقع ومحل کے اعتبار سے تحیر وپراسراریت سے کام لے کر قصہ کو اس طرح طول دے یا مختصر کرے کہ سننے والے کا تجسس وتحیر برقرار رہے اور کہانی کی ساخت اس کو ذہنی کشش وپنج میں مبتلا رکھے۔

وقت کا تغیر وتبدل داستان کے زوال کا سبب بنا تو اس کا بیانیہ بھی پس پشت چلا گیا اور قصہ کا ایک نیا رخ، نئے بیانیہ کے ساتھ سامنے آیا جس میں داستان کے بالمقابل بیان واقعہ، افراد قصہ اور اظہار بیان کی توسیع شدہ اور نکھری ہوئی شکل پائی جاتی ہے جسے ناول کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ناول میں چونکہ اصلی انسان اور اس کی حقیقی زندگی کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اور اسی کے گرد واقعات کا تانا بانا بنا جاتا ہے اس لیے اس کا بیانیہ بھی انہیں حدود میں رہتا ہے۔ بیانیہ میں یہ تبدیلی جدید وقدیم کے تصادم، جذبات وتخیل کی نوتشکیل اور زندگی کی نئی معنویت کی جستجو کے سبب ممکن ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر حقیقت نگاری، اصلاح پسندی اور طبقہ محروم کی حمایت کا مطالبہ ادب پارہ سے ہوا تو بیانیہ کی نوعیت میں پھر سے تبدیلی آگئی۔ اس بارے میں صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> "بیسویں صدی میں اصلاح پسندی، رومانیت اور سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کے ساتھ بیانیہ کی نوعیت میں تبدیلی آنا

ناگزیر تھا۔ ادب کے مارکسی تصور کی گرفت کمزور ہوئی تو افسانہ میں بیانیہ تہہ دار ہوتا چلا گیا، اور جب جدیدیت کے رجحان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر، پلاٹ اور کردار کے بغیر افسانے لکھوائے تو پلاٹ کے بجائے شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال افسانہ کا مخصوص پیرایۂ اظہار بنا، اور بہت جلد علامتی، استعاراتی، تمثیلی اور تجریدی افسانے اس عہد کا نشان امتیاز بن گئے۔ نفسیاتی اور اضافی تصور وقت اور فلسفۂ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی۔ یہ خیال درست نہیں ہے کہ تجریدی افسانے میں بیانیہ ہوتا ہی نہیں۔ دراصل لفظ بیانیہ، بیان کے تقریباً ہر تصور کا احاطہ کرتا ہے۔ بیان کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آتا لہٰذا بیانیہ محض واقعات کی منطقی ترتیب سے عبارت نہیں ہے اور بیانیہ storyline کا دوسرا نام بھی نہیں ہے''۔(26)

صغیر افراہیم کے اس بات کو مان لینے کے بعد کہ بیانیہ نہ تو واقعات کی منطقی ترتیب کا نام ہے اور نہ ہی اسٹوری لائن کا، اس سوال کا کھڑا ہونا لازمی ہے کہ پھر آخر بیانیہ ہے کیا؟ اس کی ماہیت کی جستجو کرتے ہوئے اپنے اسی مضمون میں صغیر افراہیم خود لکھتے ہیں:

''جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ افسانوی ادب میں بیانیہ ایک لازمی عنصر ہے تو تجسس بڑھتا ہے کہ آخر یہ بیانیہ ہے کیا؟ اس میں اور بیان میں کیا فرق ہے؟ کیا ہر بیانیہ بیان بھی ہے؟ اور کیا ہر بیان بیانیہ بھی ہے؟ غور کیا تو احساس ہوا کہ بیان کو تو ہم Statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانیہ Statement نہیں ہے، Narration ہے یعنی بیانیہ میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے کیونکہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود رہنا ضروری نہیں ہے جیسا کہ صحافتی بیان میں نظر آتا ہے، اور اگر بیان کنندہ (راوی) ہے بھی تو وہ چھپا ہوا ہے۔ اس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے مگر بیانیہ میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے جیسا کہ بالعموم افسانوں اور ناولوں میں ہوا کرتا ہے''۔(27)

فکشن شعریات کے ضمن میں بیانیاتی جہت (Narrative aspect) کا اصل مدعا یہ ہے کہ تخلیق کار کے ذہن میں بیان (Statement)، بیانیہ (Narration) اور صراحت (Description) کا فرق پوری طرح واضح رہے اور ان کو برتنے میں وہ خلط مبحث کا شکار نہ ہو کیونکہ اردو ادب کے کسی بھی مؤقر ناقد نے بیان اور صراحت کو اب تک تخلیقی نثر کے اوصاف میں شمار نہیں کیا ہے اور ان کو تنقیدی و توضیحی نثر کی ہی خصوصیات گردانا ہے۔ تنقیدی تحریروں اور علمی مضامین میں جہاں کہ کسی دقیق نقطہ، کسی ثقیل پہلو یا کسی نئے زاویہ کی نقاب کشائی مقصود ہوتی ہے تو بیان و صراحت سے کام لیا جاتا ہے۔ بیانیہ کے تمام ابعاد پر تفصیلی گفتگو پانچویں باب میں 'بیانیہ کی حرکیات' کے تحت کی جائے گی۔

☆☆

حواشی

(1) شمس الرحمٰن فاروقی (مترجم)،شعریات۔قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔ نئی دہلی۔1998 صفحہ 19-18۔

(2) معین الدین جینا بڑے،اردو میں بیانیہ کی روایت۔شعبہ اردو بمبئی یونیورسیٹی، بمبئی۔2007۔صفحہ 21۔

(3) وہاب اشرفی،مغربی و مشرقی شعریات۔خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔ 2010۔صفحہ 1۔

(4) ایضاً۔صفحہ 2-1۔

(5) The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics. Page No. 930

(6) Tzvetan Todorov. Introduction to Poetics. The Harvester Press Limited. 1981, Preface. Page No.4

(7) Ibid,Page No. 6

(8) ڈاکٹر ناصر عباس نیر (مرتب)،ساختیات:ایک تعارف۔ پورب اکادمی اسلام آباد، پاکستان۔2011۔صفحہ 212-211۔

(9) ایضاً۔صفحہ 22۔

(10) ایضاً۔صفحہ 214-213۔

(11) شمس الرحمٰن فاروقی (مترجم)،شعریات۔قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔ نئی دہلی۔1998 صفحہ 23۔

(12) گوپی چند نارنگ،ساختیات،پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔نئی دہلی۔2004۔صفحہ 133۔

(13) ایضاً۔صفحہ 60۔

(14) ایضاً۔صفحہ 136-135۔

(15) ایضاً۔صفحہ 184۔

(16) ایضاً۔صفحہ 193۔

(17) ایضاً۔صفحہ 206۔

(18) ایضاً۔صفحہ 236۔

(19) The New Princeton Encycopaedia of Poetry and Poetics. Page No. 1135

(20) Ibid, Page No. 1136

(21) Tzvetan Todorov. Introduction to Poetics. The Harvest Press Limited. 1981, Page No. 17

(22) Ibid, Page No. 29

(23) Ibid, Page No. 30

(24) افضال حسین،قاضی (مدیر)،تنقید (شش ماہی۔موضوع: نیانیات) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،علی گڑھ۔2011۔اداریہ۔

(25) The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics.
Page No. 841

(26) پروفیسر صغیر افراہیم، اردو کا افسانوی ادب۔ مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ۔ 2010۔ صفحہ 272۔

(27) ایضاً۔ صفحہ 272۔

دوسرا باب:۔ اردو ناول اور افسانے کی شعریات کا فرق و امتیاز

افسانہ کی شعریات

ناول کی شعریات

افسانہ کی شعریات

کسی بھی فن کے باب میں شعریات کیا ہے؟ اس کے مضمرات کیا ہیں؟ فنی اور فکری اساس کی ہم آہنگی میں ان کو الگ کیسے کیا جا سکتا ہے؟ شعریات کی وجودیاتی نظام کی تفہیم کے بغیر ہم ان باتوں کو نہیں سمجھ سکتے اور نا ہی کسی مخصوص فن/صنف کی شعریات کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ اس طور پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ کسی بھی صنف کی شناخت میں ہم جن بنیادی اصولوں کو پیش نظر رکھتے ہیں کہیں نہ کہیں انہی پہلوؤں کو اس مطالعہ میں بنیاد بنانا ہوگا اور اس کی توسیعات میں ہی ہم شعریات کو بامعنی بنا سکتے ہیں۔

اردو افسانہ کے قواعد پر ہم غور کریں تو یہ معلوم ہوگا کہ اس کی تخلیقی اساس آج بھی وہی ہیں جن کو افسانہ اپنے آغاز سے لے کر چلا تھا۔ مثال کے طور پر واقعہ، بیان، ماجرا، کردار، پلاٹ وغیرہ لیکن اس کی توسیعات میں ہم نے دیکھا ہے کہ افسانہ فکر وفن کی بلندی

طے کرنے میں ایک قسم کے فوقی تدارج کو پیش کرتا ہے۔ گویا افسانہ اپنی بنیادی ساخت میں آج بھی وہی ہے لیکن اس کی شعریات اس سے کہیں الگ ایک ادق موضوع ہے۔

فکشن شعریات/ بیانیات/ فکشن کی گرامر دراصل ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں۔ ہم ان میں ایک نوع کے فوقی تدارج کو دیکھ سکتے ہیں۔ بیانیات کا دائرہ عمل کیا ہے اس باب میں شافع قدوائی لکھتے ہیں:

> ''بیانیات اصلاً Narrative کے ساختیاتی مطالعہ کی اصطلاح ہے۔ فن پارہ میں تواتر کے ساتھ رونما ہونے والے عناصر، موضوعات اور پیٹرن اور پھر ان کے حوالے سے صورت پذیر ہونے والے آفاقی اصولوں کو مرکز توجہ بنانا علم بیانیات کا بنیادی نکتہ ہے۔''(1)

یہاں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ فکشن میں بیانیہ اس کی کلید ہے جس کا مطالعہ ساختیات کے تحت کیا جا رہا ہے۔ اس میں دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ بیانیہ یا کہانیہ میں وہ تمام عناصر شامل ہیں جن کو ہم فکشن کی روایتی ساخت میں پیش کرتے آئے ہیں لیکن اب یہ اس سے کسی قدر آگے بھی ہے کہ افسانہ میں بالخصوص تجربات کی نئی راہیں روشن ہوئی ہیں۔ اب افسانہ کو ہم فقط اس کے روایتی تصور میں نہیں دیکھتے۔ آج افسانہ کسی ایک خط پر نہیں لکھا جا رہا ہے۔ اس کی گرامر یا شعریات منجمد نہیں۔ کہیں بھی شدت پسندی کا رجحان نہیں ہے۔ اس طور پر ہم اگر یہ دیکھیں کہ فکشن تنقید کا مابعد جدیدی رویہ کیا ہے، تو اس باب میں شافع قدوائی ہماری رہنمائی کرتے ہیں:

> ''معاصر فکشن تنقید موضوع یا مواد کی تلخیص، پلاٹ، Storyline، مکالموں اور کرداروں کی زبان، ملفوظی اور غیر

> ملفوظی حرکات وسکنات کے مطالعے، راویوں کے نقطہ نظر (Narrator's point of view) اور ارتکاز (Focalization) کے مختلف طریقوں کی بحث سے عبارت نہیں سمجھی جاتی اور نہ ہی کرداروں کی مقبول عام درجہ بندی Flat اور Round character یا راویوں کی تقسیم واحد متکلم (First person) یا غائب خبیر مطلق راوی (Omniscient Narrator) اور ان کے نقطہ نظر کو مطالعہ کا بنیادی ہدف بنایا جاتا ہے۔''(2)

ان باتوں سے واضح ہے کہ افسانہ یا فکشن تنقید کی صورت حال اس کی شعریات کے ساتھ ہی تبدیل ہو چکی ہے۔ شافع قدوائی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''لیوی اسٹراس اور سوسئیر کی بصیرتوں سے کسب فیض کرتے ہوئے اب بیانیات کے ماہرین فکشن مطالعے میں Discourse Narratology اور Story Narratology کو موضوع بحث بنانے لگے ہیں۔ اول الذکر تجزیے میں متن کو متشکل کرنے والے اسلوبیاتی انتخاب کو موضوع گفتگو بنایا جاتا ہے جبکہ Story Narratology میں کرداروں کے اعمال اور افعال اور بیان کردہ وقوعہ کے ان عوامل کو پیش نگاہ رکھا جاتا ہے جو افسانہ کے پلاٹ اور Motives کی تشکیل کرتے ہیں۔''(3)

یہاں غور سے دیکھا جائے تو اس میں بھی فکشن کے بنیادی خدوخال یا روایتی

تصور کو ہی بنیاد بنا کر تنقید نے راہیں طے کی ہیں لیکن اس میں جو ایک نوع کی لسانی صورت حال شامل ہوئی ہے وہ اصل میں فکشن کی تبدیل ہوتی ہوئی شعریات کا وظیفہ ہے۔ افسانہ کی روایتی ساخت کی وجہ سے ہماری تنقید بھی ہمیں روایتی معلوم ہوتی ہے لیکن ان باتوں کو ہی نشان زد کرتے ہوئے ہم کسی قدر افسانہ یا فکشن کی شعریات کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس ضمن میں شافع قدوائی کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''یوں بھی ہوا ہے کہ اردو افسانہ ابتدا سے ہی علت و معلول کی مانوس اور فہم عامہ سے ماخوذ منطق پر استوار یک رخے بیانیہ سے کسب فیض کرتا رہا، یہی سبب ہے کہ بیشتر افسانہ نگاروں نے موضوع کے حسن و قبح کو افسانہ کا شناس نامہ متصور کرلیا اور بعض انسانی اوصاف مثلاً نیکی و بدی، نرمی و تند خوئی، رحم دلی و سفا کی ،سادگی و عیاری ،فیاضی و جزرسی، بہادری و بزدلی، فراخ دلی و حسد، شکر گزاری واحسان فراموشی وغیرہ کو Prototype بنا کر پیش کیا گیا جس کے باعث افسانہ پر خارجی زندگی کا التباس Verisimilitude صورت میں نمایاں ہوا۔
>
> موضوعاتی محاسبہ میں افسانہ کی تلخیص کو پلاٹ کی اساس گردانا گیا اور افسانہ کے صنفی امتیازات کو مرکز توجہ کم ہی بنایا گیا۔ پلاٹ، کردار، ماجرا، وقوعہ، مکالمہ، کلائمکس اور اختتام پر مبنی سرسری بحثیں افسانہ کی ناگزیر صنفی خصوصیات کو واضح نہ کرسکیں۔ پلاٹ اور کردار کی بحث بیان میں منطقی ربط، دلچسپی کی تشکیل اور یک رخے اور پہلو دار کردار سے آگے نہ جاسکی۔ اردو میں عموماً

> کہانی پن کو واقعہ یا واقعات کے منطقی تسلسل سے تعبیر کیا جاتا ہے اور کہانی اور دلچسپی کو لازم و ملزوم ٹھہرایا جاتا ہے۔ بعض ناقدوں کا خیال ہے کہ کہانی پن سے مراد ہے کہانی کی وہ صفت جس کے ذریعے وہ آگے بڑھتی ہے۔ آگے بڑھنے کا انحصار ہوتا ہے واقعہ کی کثرت پر اور واقعات کے مابین زمانی ربط پر۔ کہانی پن کی تشریح میں ''پھر کیا ہوا یا آگے کیا ہوا'' کو اساسی اہمیت دی گئی ہے۔ کہانی پن سے ایک ایسی منطقی ترتیب مراد لی گئی ہے جس کے توسط سے کردار اپنا تشخص قائم کرتے ہیں، اپنے اعمال وافعال کا جواز فراہم کرتے ہیں اور اپنے عمل سے کہانی کو روشن کرتے ہیں۔ یہ مفروضہ بھی ایک مسلمہ ادبی قدر کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے کہ ابتدا، وسط اور اختتام کہانی کے ناگزیر اجزا ہیں۔''(4)

منقولہ اقتباس کی روشنی میں ہم ایک ساتھ کئی باتوں کو محسوس کرتے ہیں جن میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ افسانہ کی شعریات تنقید کی اس شرح سے الگ بھی اپنا وجود رکھتی ہے لیکن اس کو روایتی تصور تنقید نے اور خود افسانہ نگاروں نے ایک نوع کی تحدید میں قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر ان باتوں کو بنیادی طور پر افسانہ کی ساخت مان بھی لیا جائے تو ہمیں ترقی پسند تحریک کے بعد ایک نئی صورت حال سے گزرنا پڑتا ہے کہ اس زمانے میں افسانہ کی مروجہ شعریات سے الگ ہو کر افسانے لکھنے کی روایت نظر آتی ہے۔ ان افسانوں پر پہلا الزام یہ عائد ہوتا ہے کہ ان میں کہانی پن نہیں ہے تو اسی تسلسل میں یہ بھی بتلایا جاتا ہے کہ یہاں اجتماعی مشاہدہ بھی نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ان افسانوں میں کردار اپنے تشخص پر

اصرار نہیں کرتے ان کا کوئی واضح چہرہ ہمیں نظر نہیں آتا۔ اس کے بعد والے زمانے میں یہ باور کرایا گیا کہ اب افسانہ اپنے استعاراتی نظام اور پیچیدہ پن سے نکل آیا ہے اور کہانی پن کی واپسی ہوئی ہے۔ حالاں کہ یہاں یہ سوال اب بھی قائم ہے کہ کیا واقعی کہانی پن کوئی ایسی شے تھی جو فکشن سے غائب ہو گئی تھی؟ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ عہد بہ عہد مختلف تجربات کو جگہ دیتا رہا ہے ایسے میں افسانہ کی بنیادی ساخت کو پیش کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی منجمد شعریات کو موضوع بنا کر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ہر زمانے کے افسانے کی شعریات یہی ہے۔ بعض ایسی ہی باتوں کی تصریح میں شافع قدوائی کا خیال ہے:

> ''ترقی پسندی کے زیر اثر افسانہ نگاری کی جو بوطیقا مرتب کی گئی اس میں موضوعاتی سطح پر خارجی حقیقت نگاری اور اظہاری سطح پر علت ومعلول کی مانوس منطق پر استوار بیانیہ کو توجہ کا مرکز بنایا۔''(5)

یہ صورت حال بعد کے زمانے میں تبدیل ہوتی ہے اور افسانہ اپنے قالب کو مزید روشن کرتا ہے۔ اس سلسلے میں شافع قدوائی نے بعض نظریاتی بنیادوں کی فراہمی کے ساتھ ساتھ مثالیں بھی ہمارے سامنے پیش کی ہیں:

> ''کیا جدید افسانہ نگاروں نے خارجی حقیقت نگاری سے اعراض کرتے ہوئے مواد کی سطح پر داخلی ونفسی کوائف کو، تنہائی، بیگانگی، رشتوں کی شکست وریخت، ذہنی بے چینی، داخلی کرب اور زندگی کی لایعنیت کے داعیوں کو متحرک کرتے ہوئے، ترسیل کو اپنا مقصود جانا لہٰذا بالواسطہ طرز اظہار ان کے لیے سب سے مقبول فنی حربہ ٹھہرا۔ ترقی پسند افسانہ نے علت ومعلول کی مانوس منطق

> پر مبنی بیانیہ کو افسانہ کی اساسی خوبی گردانا اور تجسس کو مہمیز کرنے کے ہنر کو کہانی پن سے تعبیر کیا۔ پریم چند سے لے کر عابد سہیل تک کے افسانے میں زمانی ترتیب کا بخوبی احساس ہوتا ہے اور واقعہ یا کرداروں کے اعمال کی منطقی توجیہ کی واضح صورتیں ملتی ہیں۔ وقوعہ، جزئیات اور کرداروں کے اعمال وافعال کا یہی جواز کہانی پن میں ڈھونڈا جاتا ہے اور راوی اکثر واحد متکلم یا حاضر ہوتا ہے جس کی نوعیت خبیر مطلق Ominiscient Narrator کی ہوتی ہے۔''(6)

یہاں جدید افسانہ کے ضمن میں سوال قائم کر کے یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ترقی پسند افسانے کی شعریات کیا تھی۔ اس کو ہم الگ کر کے دیکھیں تو حقیت نگاری کے علاوہ زمانی ترتیب، علت ومعلول اور واقعہ یا کرداروں کے اعمال کی منطقی توجیہ ایسی بعض بنیادی باتیں نظر آتی ہیں۔ ترقی پسندوں کے یہاں کہانی پن کو بے حد نمایاں کیا گیا اور اکثر یہ سمجھ میں آتا ہے کہ یہی ایک ایسی شے ہے جو ترقی پسند افسانے کی شعریات ہے۔ لیکن اس پر ہم ذرا ادبی انداز سے غور کریں تو معلوم ہوگا کہ جو افسانے کی تخلیقی صورت حال ہے اس کو ایک مخصوص زمانے کی شعریات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اصل میں کہانی پن ہے کیا؟ تو اس باب میں بھی ہماری رہنمائی شافع قدوائی کرتے ہیں:

> ''کہانی پن کو محض کیا ہوا کی تشریح سے تعبیر کرنا اور اسے زمانی ربط کا اساسی حوالہ سمجھنا بدیہی طور پر تنقید کی سہل نگاری ہے۔ کہانی پن افسانہ کی خلقی صفت ہے جو اس کے ناگزیر اجزا راوی، کردار، مکالمہ، طرز اظہار، مناظر اور بیانیہ عرصہ کو ایک نامیاتی کل کے

طور پر پیش کرتی ہے اور کہانی پن موضوع ہی نہیں بلکہ تخلیقی طرز اظہار میں مضمر ہوتا ہے۔ افسانہ کا قاری پوری صورت حال سے واقف ہونے کا خواہاں ہوتا ہے اور پوری تفصیل سے بیک لحہ واقف ہونا چاہتا ہے۔ کہانی پن سے مراد بعض تفصیلات کا اظہار اور بعض کو معرض التوا میں رکھنا ہے۔ التوا کا وقفہ کتنا ہو، یہ لازماً علت و معلول پر منحصر نہیں ہوتا۔ کہانی پن کے مروجہ Mannerism سے انکار کے اولیں نقش منٹو کے یہاں ملتے ہیں۔ منٹو نے ایسے بعض افسانوں میں منطقی انجام Logical Conclusion کو گھماؤ دار کلائمکس یا کلائمکس کی صورت میں پیش کیا ہے اور اس طرح کہانی کے Multi-fold ہونے پر اصرار کیا ہے۔ منٹو نے کلائمکس کو التوا میں رکھ کر بیانیہ کو Cause & Effect کی قید سے آزاد کرنے کی کوشش کی ہے۔''(7)

ان باتوں کی روشنی میں جب ہم اردو فکشن کی شعریات پر غور کرتے ہیں تو ہمیں یہی معلوم ہوتا ہے کہ نئی تنقیدی تھیوری بھی فکشن کی بنیادی ساخت کو اہمیت دے کر ہی اس کی شعریات کو کھولتی ہے۔ شعریات کو اس طرح سے جاننے اور سمجھنے کی بنیاد افلاطون کے یہاں بھی موجود ہے۔ ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

''افلاطون نے 'جمہوریہ' میں نقل نگاری (Mimesis) اور واقعہ نگاری (Digesis) کی اصطلاحات برتی ہیں۔ افلاطون نقل سے مراد ایسا بیانیہ لیتا ہے جو کسی واقعے کی ٹھیک ٹھیک نمایندگی یا نقل کرے (واضح رہے کہ اس کے پیش نظر المیے، طربیے اور

رزمیے پر مبنی شعری فکشن ہے)۔ ''نقل'' پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان نہ صرف واقعے پر (جس کی نقل کی جاری ہے) برابر مرکوز رہے بلکہ اس کے حقیقی ہونے کا تاثر بھی ملے۔ دوسرے لفظوں میں ''نقل'' ایک قسم کی حقیقت نگاری ہے، جب کہ ''واقعہ نگاری'' ایک ایسے بیانیہ کا مفہوم لیے ہوئے ہے جو اپنے تخیلی اور تشکیلی ہونے کا تاثر دے اور اسے پڑھتے ہوئے قاری کی توجہ بیانیے کی اپنی جداگانہ کائنات پر مرتکز رہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''نقل'' فکشن / بیانیے کو زندگی کے خارجی، مانوس اور روز مرہ تجربات سے مربوط کرتی ہے اور واقعہ نگاری بیانئے کے خود مختار، خود کفیل اور خود اپنے شعریاتی ضوابط کے تابع ہونے کا مفہوم لیے ہوئے ہیں۔ نقل، واقعہ ہے اور واقعہ نگاری، بیان واقعہ۔ نیز یہ دو اصطلاحیں دو زاویہ ہائے نظر بھی ہیں جو فکشن کو زندگی کی نظر سے اور فکشن کو خود فکشن کی نظر سے دیکھنے سے عبارت ہیں۔ ایک فکشن کے اصول فکشن سے باہر زندگی میں تلاش کرتا ہے اور دوسرا زاویہ نگاہ فکشن کے اصولوں کو خود فکشن کے اندر دریافت کرتا ہے۔ چناں چہ ایک فکشن کو کسی اور حقیقت یا تجربے پر منحصر خیال کرتا ہے اور دوسرا فکشن کو اپنے آپ میں مکمل اور خود کفیل متصور کرتا ہے۔ پہلی صورت میں فکشن کی قدر کا تعین باہر کی حقیقت (اور اس کی کامیاب عکاسی) کی رو سے کیا جاتا ہے اور دوسری صورت میں قدر کا پیمانہ خود فکشن ہوتا

ہے۔''(8)

یہ ایک جائز سوال ہے کہ اگر کوئی بیانیہ مانوس تجربے، واقعے کو پیش کرتا ہے تو اسے فکشن کیوں کہا جائے؟ فکشن کی لازمی شرط، اس کا اختراعی اور تشکیلی ہونا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ 'نقل پر مبنی فکشن' میں یہ شرط کیوں کر پوری ہوتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ فکشن میں واقعے کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے: راوی، پلاٹ، سامع، تھیم، آئیڈیالوجی وغیرہ۔ واقعات اگر مانوس ہیں تو انھیں کسی خاص راوی کے ذریعے بیان کرنا اور پلاٹ میں مربوط کرنا، اختراعی اور تشکیلی عمل ہے۔ واقعات کو پلاٹ میں منظم کرنے والی قوت، بیانیے کا تھیم یا آئیڈیالوجی ہے۔ انہیں باہر کی دنیا سے اخذ بھی کیا جاسکتا ہے اور خود تشکیل بھی دیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا مناسب ہے کہ دونوں قسم کے فکشن میں اصل فرق، فکشن کے عناصر میں سے ایک یا زیادہ کا دوسرے عناصر پر حاوی ہونا ہے۔

اب اگر غور کریں تو یہاں دو سوالات اہمیت کے حامل ہیں۔ ان میں سے پہلا سوال 'فکشن کا زندگی سے رشتہ' نقل یا مائی می سس سے متعلق ہے اور دوسرے سوال 'فکشن کی شعریات' کا تعلق واقعہ نگاری یا ڈائی جی سس سے ہے۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ ایک طویل عرصے تک فکشن میں مائی می سس کا زاویہ نظر حاوی رہا اور فکشن کو زندگی اور اس کے تجربات و مسائل کی ترجمانی کے حوالے سے سمجھنے اور جانچنے کا میلان غالب رہا اور اب ڈائی جی سس کے زاویہ نظر کی موزونیت کو باور کرایا جارہا ہے اور فکشن کی شعریات اور اس کی رسمیات و ضوابط کو دریافت اور طے کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔

روسی ہیئت پسندی اور ساختیات سے قبل فکشن کی تنقید میں یہ بات عقیدے کا درجہ رکھتی تھی کہ فکشن بالخصوص ناول اور افسانے کا زندگی سے گہرا اور اٹوٹ رشتہ ہے اور فکشن کا زندگی کے بغیر اور زندگی سے الگ تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً اٹھارویں صدی کے کلارا ریو

(Clara Reeve) نے اپنی کتاب "Progress of Romance" میں لکھا: "The noval is a picture of real life and manner and time of in which it is written" اور اس سے ایک صدی بعد ہنری جیمز نے اپنے مشہور مقالے ''فکشن کا فن'' میں یہ رائے دی:

> ''ناول کی وسیع ترین تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔ یہی بات اس کی قدر و قیمت مقرر کرتی ہے۔ اگر یہ تاثر پوری شدت سے بیان ہو گیا تو ناول کامیاب ہے اور اگر کمزور رہا تو اسی اعتبار سے ناول کم زور اور ناکامیاب ہوگا!''

اور بیسویں صدی میں ڈی ایچ لارنس نے بھی اسی سے ملتی جلتی رائے دی:

> ''فن (فکشن) کا فریضہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے گرد و پیش میں پائی جانے والی کائنات کے مابین جو ربط موجود ہے، اس کا ایک زندہ لمحے میں انکشاف کرے۔''

فکشن کے دیگر مغربی نقادوں میں لباک (Percy Lubbock)، ای۔ ایم فاسٹر (Edward Morgan Foster)، ہیری لیون (Henry Lyon) اور فرینک کرموڈ (Frank Kermode) وغیرہ نے بھی اسی قسم کی آرا دی ہیں۔ ان سب کے افکار کا خلاصہ یہ ہے کہ فکشن ہماری حقیقی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ جو تجربات، سانحات اور واقعات ہمیں روزمرہ زندگی میں پیش آتے ہیں، فکشن انھیں کو لکھتا ہے۔ یوں ہم فکشن کے ذریعے اپنی گزری اور گزر رہی زندگی کی بازآفرینی کرتے ہیں۔ فکشن ہمارے ماضی اور حال کا آئینہ ہوتا ہے۔ افسانوی تنقید نے بیسویں صدی کے اوائل تک اگر یہ موقف اختیار کیے

رکھا ہے تو اس کی ایک تاریخی وجہ بھی ہے۔ اٹھارویں صدی میں مغرب میں جب ناول وجود میں آیا تو اسے ''رومانس'' سے ممیز کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ جیسے ہمارے یہاں ناول اور داستان میں امتیاز کی ضرورت محسوس کی گئی۔ رومانس کہانی کی وہ قسم تھی جو عہد وسطیٰ میں رائج اور مقبول تھی اور جس میں عشق اور مہم جوئی کے فرضی قصے بیان کیے جاتے تھے۔ اس کے مقابلے میں ناول کا لفظ کہانی کی اس نوع کے لیے برتا گیا جس میں حقیقی زندگی کے واقعات کو بیان کیا گیا ہو۔ گویا رومانس فرضی، تخیلی اور شاعرانہ ہے اور ناول حقیقی، سوانحی اور تاریخی ہے۔ رومانس میں انسانی تخیل آزاد ہوتا ہے اور نئے اور انوکھے قصے گھڑ سکتا ہے، جب کہ ناول میں تخیل خارجی واقعات وحقائق کی لسانی تشکیل کا پابند ہے۔ اردو میں داستان اور ناول میں جو امتیاز کیا گیا، وہ کم وبیش اسی بنیاد پر تھا۔

عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ داستان سے ناول کی طرف سفر دراصل ہمارے تصور کائنات میں تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ داستان اس تصورِ کائنات کی پیداوار ہے جو کائنات کی حرکت کو دائروی اور اسے تقدیر کا پابند قرار دیتا ہے۔ اس تصور کے مطابق کائنات میں ہونے والے واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ لہٰذا کائنات میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی، ہر شے اپنی مقررہ حالت پہ قایم رہتی ہے، جب اس کی جگہ دوسری شے لیتی ہے تو وہ پہلی شے کی نقل کرتی ہے۔ نیز کائناتی عناصر، کائنات کی اس دائروی حرکت میں دخل انداز نہیں ہوتے۔ دوسرے لفظوں میں یہ عناصر قوتِ ارادی سے محروم ہوتے ہیں۔ وہ دی گئی لکیر پر چلنا جانتے ہیں، لکیر کو توڑنے اور کوئی دوسری لکیر کھینچنے پر قادر نہیں ہوتے۔ چناں چہ آپ دیکھیے کہ داستانوں کے کرداروں کے اوصاف مستقل اور غیر متغیر ہوتے ہیں۔ ان میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ تبدیلی کے لیے قوتِ ارادی یا باہر کے واقعات سے فعال طور پر اثر پذیر ہونا ضروری ہے۔ یہ دونوں باتیں باغ و بہار کے چاروں درویشوں

اور طلسم ہوش ربا کے قصوں میں پائی جاتی ہیں۔ اسی بنا پر داستانی کردار فنی سطح پر جامد ہوتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ داستانی کرداروں کا جامد ہونا، داستان کی شعریات کی رو سے نقص نہیں، ان کا خاصہ اور پہچان ہے۔ اسی طرح داستانوں کے واقعات، اتفاقات کی پیداوار ہوتے ہیں۔ داستانوں میں حیرت وطلسم بڑی حد تک ''اتفاقات کی منطق'' کا نتیجہ ہوتے ہیں اور یہ منطق داستان کے پلاٹ کو منظم اور علت ومعلول کے رشتے کا پابند نہیں ہونے دیتی۔ یہ بھی نشان خاطر رہے کہ داستانی پلاٹ کی 'علت ومعلول' سے علاحدگی، داستان کا فنی نقص نہیں، اس کی شعریات کا اصول ہے۔

داستان کے مقابلے میں ناول ایک دوسرے تصورِ کائنات کا ثمرہ ہے۔ اس تصورِ کائنات کے مطابق کائنات کی حرکت مستقیمی ہے۔ یہ انسانی شعور کے لیے قابل فہم ہے اور اسی بنا پر انسانی ارادہ اسے بدلنے کی قدرت رکھتا ہے۔ لہٰذا کائنات میں تبدیلی اور ارتقا کا عمل جاری رہتا ہے اور اس عمل کی رفتار اور جہت پر انسانی مقاصد اور ارادوں کے اثرات واضح ہوتے ہیں۔ اسی تصور کائنات سے ماخوذ ہونے کا نتیجہ ہے کہ ناول کے کردار ارتقا پذیر ہوتے ہیں: امراؤ جان ادا ایک عام لڑکی سے طوائف بن جاتی اور طوائف کے طور پر باقاعدہ شخصیت رکھتی ہے۔ یعنی اپنے ارادے سے عمل کرتی اور دوسروں کے ارادوں کے مقابلے میں اپنے ارادے کا حصار تعمیر کر لیتی ہے۔ اس طرح کردار کا ارتقا ناول اور افسانے کی شعریات کا اہم اصول ہے۔ اگر کہیں یہ ارتقا موجود نہیں، جیسے نذیر احمد کے ناولوں میں، تو ایک فنی نقص ہے۔ مدوّر اور چپٹے کردار عمدہ افسانوی کردار ہیں، جامد اور سٹیریو ٹائپ کردار ناقص افسانوی کردار ہیں۔ مذکورہ تصور کائنات سے اثر پذیری کے باعث ہی ناول کے واقعات میں علت ومعلول کا رشتہ ہوتا ہے اور نتیجتاً ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا اور منظم ہوتا ہے۔ ناول میں اگر کہیں یہ رشتہ کمزور ہے تو اسے بھی ناول کی فنی خامی شمار کرنا چاہیے۔ یہ داستان

سے ناول کی طرف مکمل پیراڈائم شفٹ ہے۔

اس طور داستان اور ناول میں جو فرق کیا گیا ہے، وہ دراصل مثالیت و تخیل اور حقیقت و عقلیت کا فرق تھا۔ مرزا ہادی رسوا سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی تک اردو نقادوں نے ناول کا امتیازی وصف حقیقت نگاری ہی قرار دیا ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، فکشن بالخصوص ناول نے ابتدا ہی سے حقیقت کی ترجمانی کو اپنا فریضہ خیال کیا۔ فکشن کی اس بنیادی تخلیقی جہت کو نظری بنیاد حقیقت نگاری کے نظریے اور تحریک نے مہیا کی۔ حقیقت نگاری کا نظریہ انیسویں صدی میں فروغ پذیر ہوا اور دیگر جدید ادبی تحریکوں اور نظریات کی طرح اس کی ابتدا بھی فرانس میں ہوئی۔ حقیقت نگاری کا بنیادی مفروضہ یہ تھا کہ فکشن معاصر زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتا ہے اور زندگی کی سچائیوں میں اس عہد کی سماجی، سیاسی، معاشرتی صداقتیں شامل ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فکشن کا کام ''چاہیے'' کے بجائے ''ہے' 'کو پیش کرنا ہے۔ یوں حقیقت نگاری، زندگی سے متعلق آرزومندانہ تصورات کے بجائے حقیقی زندگی کے تجربات و مشاہدات کو پیش کرتی ہے اور اصولی طور پر انسان کی تخیلی زندگی سے زیادہ اس کے خارجی احوال قلم بند کرنے پر زور دیتی ہے اور فکشن کو ذات کا اظہار نہیں، حیات کا بیانیہ قرار دیتی ہے۔

اس ضمن میں اہم سوال یہ ہے کہ فکشن، حقیقت کی صاف، سچی اور مستند ترجمانی میں کامیاب کیسے ہوتا ہے؟ حقیقت شے تو نہیں کہ اسے فکشن نگار سماجی زندگی سے اچک کر، ناول یا افسانے کی پلیٹ میں سجا کر پیش کر دے۔ نیز کیا حقیقت جیسی ''باہر'' ہے، اسے ویسا ہی فکشن کے بیانیے میں پیش کرنا اور قابل محسوس بنانا ممکن ہے اور ہے تو کیوں کر؟ عام طور پر حقیقت نگاری کے نظری مباحث میں اسی سوال کو نظر انداز کیا گیا اور اسے ایک طے شدہ امر بلکہ فنی عقیدہ خیال کیا گیا کہ فکشن معاصر صداقتوں کو پورے اعتماد اور استناد کے ساتھ پیش

کرنے پر قادر ہے۔ لہٰذا کسی ناول کے اچھے یا برے ہونے کا معیار یہ سمجھا گیا کہ وہ کس حد تک ہم عصر زندگی کا بیانیہ ہے اور یہ سوچنے کی زحمت کم ہی کی گئی کہ فکشن کو زندگی کا بیانیہ بننے کے لیے اولاً و آخراً زبان پر ہی انحصار کرنا ہوتا ہے۔ خارجی واقعہ یا صورتِ حال فکشن میں دراصل لسانی تشکیل ہی ہوتا ہے۔ حقیقت نگاری کو جب یہ ادراک ہوتا ہے کہ حقیقت اور فکشن کے درمیان زبان موجود ہے تو اسے زبان، فکشن اور حقیقت کے تعلق سے ایک خاص موقف اختیار کرنا پڑتا ہے۔ اولاً یہ دیکھا جاتا ہے، آیا زبان کسی مشاہدے، تجربے یا واقعے کی ٹھیک ٹھیک ترجمانی کر بھی سکتی ہے یا نہیں، یعنی کیا زبان شفاف میڈیم ہے یا نہیں؟ حقیقت نگاری فطری طور پر زبان کو شفاف میڈیم تسلیم کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور یہ موقف اختیار کرتی ہے کہ جب کوئی خارجی حقیقت زبان میں پیش ہوتی ہے تو وہ بدلتی نہیں۔ زبان ترجمانی کے عمل میں غیر جانب دار رہتی ہے۔ مگر کیا واقعی ایسا ہے؟ حقیقت نگاری اس سوال کا مبہم سا احساس تو رکھتی ہے، مگر اس سے آنکھیں چار کرنے سے گریز کرتی ہے۔ اسی مبہم احساس کا نتیجہ ہے کہ حقیقت نگاری ان تدبیروں کی تلاش کرتی اور بروئے کار لاتی ہے، جن کی مدد سے فکشن میں حقیقت کی بے کم و کاست ترجمانی کی جا سکے۔ ایک اہم تدبیر اس ضمن میں یہ ہے کہ فکشن کا قاری یہ بھول جائے کہ وہ کسی واقعے یا صورت حال کا بیان پڑھ رہا ہے، وہ یہ محسوس کرے کہ واقعے کا بیان درمیان میں موجود ہی نہیں، اس کے حواس براہ راست واقعے سے دوچار بلکہ ہم کنار ہیں۔ 'متن فراموشی' کا یہ عمل ایک حد تک قاری کے فعال متخلیہ کا مرہون ہے اور بڑی حد تک حقیقت نگار مصنف کی لسانی و اسلوبی تدبیروں اور افسانوی تکنیکوں پر منحصر ہے اور اس ضمن میں واحد متکلم اور ہمہ بیں ناظر کے 'پوائنٹ آف ویو' سے بطور خاص کام لیا جاتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی کہانی قاری کو اس گمان میں جلد مبتلا کر دیتی ہے کہ وہ فاصلے پر بیٹھا ہوا تماشائی نہیں، خود کہانی کے عمل میں شامل ہے۔ کہانی

میں 'میں' کی برابر موجودگی کا احساس قاری کو یہ بات بھلانے کی زبردست ترغیب دیتا ہے کہ کہانی کے 'میں' سے قاری کی الگ کوئی شخصیت یا انا ہے۔ چناں چہ واحد متکلم میں لکھی گئی کہانی حقیقت کا تاثر ابھارنے میں خاصی کامیاب ہوتی ہے۔ اسی طرح ہمہ بین ناظر (Omniscient Narrator) کے 'پوائنٹ آف ویؤ' سے لکھی گئی کہانی بھی حقیقت سے قاری کی حسی اور شش جہت قربت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ کہانی میں جب داخلی اور خارجی، سماجی اور نجی، واقعاتی اور نفسیاتی زندگی کا ہر پہلو قاری کی گرفت میں آجاتا ہے تو وہ 'بیانِ واقعہ' کو بھول کر 'واقعے' میں کھو جاتا ہے۔

بیانِ واقعہ کو بھلانے اور واقعے کو برابر یاد دلائے رکھنے میں قاری کا یہ ایقان بھی اہم کردار ادا کرتا ہے کہ بیان اور واقعے میں فاصلہ موجود نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ایقان کیوں کر پیدا ہوتا ہے؟ اس کے لیے ایک طرف اس عمومی رائے کی وسیع پیمانے پر اشاعت کی جاتی ہے کہ فکشن اور زندگی میں سرے سے کوئی فاصلہ موجود نہیں اور دوسری طرف فکشن میں ان بیان کنندوں اور بیانیہ لہجوں اور ان اسالیب کو کام میں لایا جاتا ہے جو بے حد مانوس ہوتے ہیں۔ اس ایقان پر ضرب اس وقت لگتی ہے جب فکشن میں کسی طرح بیانیہ عمل کو پیش منظر میں لا کر اسے واقعے کے متوازی لا کھڑا کیا جاتا ہے۔

حقیقت نگاری نے مجموعی طور پر فکشن میں بیانیے (Narration) کے عمل اور زبان کی موجودگی و کارکردگی کے سوال کو دبایا ہے اور جہاں کہیں بیانیے کے لسانی عمل ہونے کا ادراک کیا ہے، وہاں بھی حقیقت اور زبان کے رشتے کے پے چیدہ سوال پر غور کرنے سے گریز کیا ہے اور اس بات کو ایک سادہ سچائی کے طور پر قبول کیا ہے کہ زبان خارجی حقیقت کی ترجمانی کا مؤثر وسیلہ ہے اور جیسا کہ پہلے ذکر ہوا ان لسانی و بیانیہ تدبیروں کو تلاش کرنے اور انھیں برتنے کی کوشش کی ہے جو حقیقت کی ترجمانی ٹھیک ٹھیک طور پر کرسکیں اور بیانیے

کے عمل کو حقیقت کے مساوی اور متبادل بنا سکیں۔

روسی ہیئت پسندوں نے پہلی دفعہ فکشن کو زندگی اور خارجی حقیقت سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کو باور کرانے کی سعی کی کہ فکشن کی ایک اپنی حقیقت ہے اور وہ کسی دوسری اور خارجی حقیقت پر منحصر نہیں۔ فکشن کی زندگی سے علاحدگی کا مفہوم یہ لیا گیا ہے کہ اس کے اپنے مخصوص ضابطے، قوانین اور ہیئت ہیں، جو آرٹ کو بہ طور آرٹ قائم کرتے اور اسے جداگانہ شناخت دیتے ہیں۔ آرٹ یا فکشن اپنی شناخت اور قیام کے لیے زندگی کا نہیں، خود اپنے ہیئتی ضابطوں اور رسمیات کا دست نگر ہے۔ دوسرے لفظوں میں معاصر زندگی کی سچائیوں کے علاوہ، تخیلی اور اختراعی وقوعوں کا بیان، فکشن ہوسکتا ہے اگر ان وقوعوں کو فکشن کی مخصوص شعریات کے تحت پیش کیا جائے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی کا حقیقی واقعہ یا کوئی صداقت فکشن کا حصہ نہیں بن سکتی، بالکل بن سکتی ہے، فکشن کے شعریاتی قوانین کی پابندی سے۔ گویا اولیت حقیقت یا حقیقتِ واقعہ کو نہیں، ہیئت کو ہے۔ اگر یہ ہیئت موجود نہیں اور باقی سب کچھ ہے تو فکشن قایم نہیں ہوسکتا۔ اس زاویے سے دیکھیں تو فکشن اور ادب کا مواد دراصل ہیئت کا حصہ اور ہیئت پر منحصر ہو جاتا ہے۔ گویا جو کچھ ہے، وہ ہیئت ہے۔ ادب کے تمام اجزا و عناصر ہیئت کی وجہ سے، ہیئت کی رو سے اور ہیئت کے تحت وجود رکھتے ہیں۔ اسی بات کو وکٹر شکلووسکی (Viktor Shlovsky) نے اس طور بیان کیا کہ آرٹ کی بنیادی خصوصیت 'اجنبیانا' (Defamiliarization) ہے۔ آرٹ سے باہر زندگی اور اس کی حقیقتیں، زبان، اظہار کے اسالیب وغیرہ اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہیں، مگر جب وہ آرٹ کے منطقے میں داخل ہوتے ہیں تو اس کے مخصوص ہیئتی حربے اور قوانین انھیں اجنبی بنا دیتے ہیں، بدل دیتے ہیں اور انھیں نئی صورت دے دیتے ہیں اور یہ صورت آرٹ سے باہر پرورش پانے والے شعور کے لیے نامانوس ہوتی ہے۔ اسی لیے ادب کے قاری کو اپنے

عقائد، تعصبات، تصورات، نظریات کو معطل کرنا پڑتا ہے۔ ایک زاویے سے احتیاً نے کا عمل حقیقت کو مسخ کرنے کا عمل بھی ہے کیونکہ یہ حقیقت کو اس کی اصل شکل میں پیش کرنے کی بجائے اسے نامانوس اور مختلف صورت میں پیش کرتا ہے۔ ہیئت پسندوں سے حقیقت نگاروں اور ترقی پسندوں کے اختلافات کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی، مگر ہیئت پسندوں کا موقف تھا کہ اگر ادب کو سائنسی طریقوں سے واضح کرنا ہے، اس کی حقیقت کا 'مستند' علم حاصل کرنا ہے، اس کی روح تک غیر مشتبہ انداز میں رسائی حاصل کرنی ہے تو پھر اسے قبول کیے بنا چارہ نہیں کہ ادب اصلاً ایک ہیئت ہے اور ہیئت اسلوبی ولسانی حربوں اور مخصوص ضابطوں اور قوانین سے عبارت ہے۔

ہیئت پسندی کی روایت میں فکشن کی شعریات پر سب سے اہم کام ولادی میر پروپ(Vladimir Propp) کا ہے۔ اس نے اپنی کتاب 'Morphology of the Folktale' میں فکشن / بیانیے کی اس ساخت / ہیئت کو مرتب صورت میں پیش کیا ہے جو تمام بیانیوں میں کارفرما ہوتی ہے، جو انھیں بیانئے کے طور پر قائم کرتی ہے اور جس کی وجہ سے بیانیہ اپنی منفرد شناخت بنانے میں کام یاب ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں بیانیوں کی کثرت ہے۔ دنیا میں متعدد کہانیاں موجود ہیں مگر کچھ ایسا بھی موجود ہے جو کثرت اور تعدّد کو وحدت کے رشتے میں پروتا ہے۔ اس وحدت کی وجہ سے ہی انھیں بیانیہ قرار دیا جاتا ہے۔ یہ 'کچھ ایسا' دراصل بیانیے کی ساخت یا ہیئت یا شعریات ہے۔ لہٰذا اگر شعریات مرتب ہو جائے تو اس اصل الاصول کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے، جو بیانئے اور غیر بیانیے، ادب اور غیر ادب، فکشن اور نان فکشن میں حد فاصل قایم کرتا ہے۔ پروپ نے اسی اصل الاصول کو فاک ٹیل سے دریافت و مرتب کیا ہے اور ان کہانیوں کو اس لیے منتخب کیا ہے کہ یہ کہانیاں اس کے نزدیک تمام قسم کے بیانیوں کا پروٹو ٹائپ ہیں۔ انھیں کی روح تمام بیانیوں میں موجود ہے۔

پروپ چوں کہ بیانیے کے اصل الاصول تک پہنچنا چاہتا ہے، اس لیے وہ کرداروں اور واقعات اور ان کے روابط تک محدود نہیں رہتا، وہ ان قوانین تک رسائی کی کوشش کرتا ہے جو کرداروں اور واقعات کو کنٹرول کر رہے ہوتے ہیں۔ انھیں وہ فنکشن (Function) کا نام دیتا ہے اور فنکشن کی تعریف یوں کرتا ہے:

> "An act of character defined from the point of veiw of its significance for the course of action."

یعنی فنکشن یا وظیفہ کردار کا وہ عمل ہے جسے کہانی کے واقعاتی سلسلے میں اس کی اہمیت وضرورت کے نقطہ نظر سے واضح کیا جائے۔ سادہ لفظوں میں کہانی واقعاتی سلسلہ ہے، اسے کردار اپنے عمل سے آگے بڑھاتے یا کسی خاص رخ میں لے جاتے ہیں۔ لہٰذا کردار نہیں، اس کا عمل زیادہ اہم ہے اور عمل کی معنویت اپنے طور پر نہیں، کہانی کے واقعاتی سلسلے کو متاثر کرنے کی صلاحیت سے قایم ہوتی ہے۔ اس طور پروپ نے کہانی کی ساخت میں فنکشن کو بنیادی اہمیت دی، یوں بھی ہیئت پسندی کہانی کے سارے مواد کو جس میں کردار، واقعات سب شامل ہیں، ہیئت کا فنکشن قرار دیتی ہے۔ اس نے کہانی کے اکتیس فنکشنز اور ان کے سات دائرہ ہائے عمل بتائے، وہ دائرہ ہائے عمل یہ ہیں:

> "The villain, the doner (producer), the helper, the princess and her father, the dispacher, the hero, the false hero."

پروپ کا خیال ہے کہ ہر کہانی عمل کے انھیں دائروں (Sphere of action) سے عبارت ہوتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ ولن، ہیرو، شہزادی یا مددگار کو کردار

کے بجائے فنکشن کا نام دیتا ہے۔ شاید اس لیے کہ روایتی طور پر کردار انفرادیت کا نام ہے۔ ہر کردار کی ایک اپنی شخصیت ہوتی ہے مگر کہانی کے عمل میں کردار کی شخصیت سے زیادہ اس کا عمل اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مثلاً ''ہیرو'' ایک فنکشن ہے جو سوفوکلیس (Sophocles) کی ''ایڈی پس ریکس'' میں ایڈی پس، شیکسپیئر (William Shakespeare) کی ''ہیملٹ'' میں ہیملٹ اور بانو قدسیہ کی ''راجہ گدھ'' میں قیوم کی شخصیت کو کنٹرول کیے ہوئے ہے۔ یہ تینوں اپنی جدا جدا شخصیت کے مالک ہیں۔ ایڈی پس، باپ کے قتل اور ماں سے شادی کا ''گناہ'' نادانستگی میں کرنے والا شخص ہے، ہیملٹ اپنے باپ کے قتل سے دکھی، ماں کے رویے سے غم زدہ اور انتقامی جذبے سے تڑپنے والا ''فرد'' ہے۔ جب کہ قیوم جدید عہد کی زندگی، انسانی رشتوں اور خواہشات سے پیدا ہونے والی بے معنویت سے آگاہ اور دکھی آدمی ہے، مگر مذکورہ تینوں بیانیوں میں ان کی انفرادی شخصیتیں نہیں، بہ طور ہیرو ان کا عمل اہم ہے۔ یعنی یہ ان کی انفرادی شخصیتیں نہیں جو بیانیے کے عمل کو آگے بڑھاتی ہیں، یہ کہانی کی مجموعی صورتِ حال میں ان کا دائرہ عمل یعنی ''ہیرو'' ہے جو کہانی کو کہانی کے طور پر قائم رکھتا اور اسے آگے بڑھاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کہانیوں میں دائرہ عمل تو متعین رہتا ہے، مگر اس میں داخل ہونے والی شخصیتیں بدلتی رہتی ہیں۔ پروپ کے خیال میں ایک کردار کئی دائروں میں اور کئی کردار ایک دائرے میں متحرک ہو سکتے ہیں۔ کہانیوں میں دائرہ ہائے عمل تو محدود اور مقرر ہیں مگر کردار اور شخصیتیں بے حساب ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فنکشنز مستقل اور Stable ہیں اور وہ اس امر سے آزاد ہیں کہ انھیں کون کس طرح ادا کرتا ہے۔ حتیٰ کہ ہیرو کے فنکشن کے لیے آدمی کا ہونا بھی ضروری نہیں۔ ہندی افسانہ نگار امرت رائے کی کہانی ''اندھی لالٹین'' میں اندھی لالٹین ''ہیرو'' ہے۔ کہانی میں اس کا مرکزی کردار ہے۔ وہ ایک گلی کے نکڑ پر کھڑی تماشائے حیات دیکھتی ہے اور قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرتی

ہے۔ رفیق حسین کے افسانوں کے 'ہیرو' آدمی نہیں، جانور ہیں۔

کہانیوں کو فنکشن سے عبارت قرار دینے کا مطلب یہ تھا کہ ایسا تجریدی نظام یا ساخت موجود ہے جو تمام کہانیوں میں شامل ہے۔ ایک سطح پر یہ ساخت کہانیوں سے الگ اور آزاد ہے، مگر دوسری سطح پر یہ تمام کہانیوں میں رواں دواں بھی ہے۔ اسے کسی ایک کہانی سے مخصوص نہیں کیا جا سکتا کہ انہی معنوں میں یہ الگ اور آزاد ہے مگر کسی مخصوص کہانی کو اس کے بغیر تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقتاً یہ وہی تھیوری ہے جو سوسئیر نے اپنی لسانی تحقیقات میں لانگ اور پارول کے نام سے پیش کی تھی۔ لانگ تجریدی نظام ہے اور پارول اس نظام کا تجسیمی مظہر۔ ہیئت پسندوں نے دراصل کہانیوں کی لانگ یا گرامر کی جستجو کی اور سمجھا کہ جو رشتہ لانگ کا پارول سے ہے، وہی رشتہ کہانی کی شعریات کا تمام کہانیوں سے ہے۔ اس حوالے سے اہم ترین کام آگے چل کر فرانسیسی ساختیات پسندوں نے کیا۔

ہیئت پسندوں بالخصوص پروپ کی دوسری اہم یافت ''کہانی (Fabula) اور پلاٹ'' (Sjuzhet) کا امتیاز ہے۔ ''کہانی'' سے مراد، واقعات کا مجموعہ ہے جو فکشن میں بیان ہوتا ہے جب کہ ''پلاٹ'' ان واقعات کا منظم و مربوط بیان ہے۔ یعنی ''کہانی'' Events of the narrative اور ''پلاٹ'' Manner of their representation ہے۔ بیانیے میں دوئی کا احساس ای۔ ایم فاسٹر کو بھی تھا۔ اس نے کہانی اور پلاٹ کے فرق پر لکھا ہے۔ اس نے ناول کی بنیاد کہانی کو قرار دیا اور لکھا:

> "The basis of a novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time -sequence."(9)

اور پلاٹ کے متعلق یہ رائے دی:

"A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality." (10)

گویا اس کے نزدیک کہانی، زمانی تسلسل میں بیان کیے گئے واقعات کا نام ہے اور پلاٹ ان واقعات کو زمانی تسلسل کے ساتھ ساتھ علت کے رشتے میں پرونے سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ: ''بادشاہ مرا پھر ملکہ بھی مر گئی'' کہانی ہے اور یہ بیان کہ: ''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں گھل گھل کر ملکہ بھی مر گئی'' پلاٹ ہے۔ پہلی صورت میں فقط زمانی ترتیب ہے جب کہ دوسرے بیان میں واقعات کی زمانی ترتیب علت کی بھی پابند ہو گئی ہے۔ فاسٹر نے ہر چند پلاٹ اور کہانی میں فرق تو کیا مگر یہ فرق دراصل ناول اور غیر ناول کا فرق ہے۔ ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے، واقعات کا زمانی و علتی نظم میں پیش کیا جانا لازمی ہے۔ اگر یہ نظم موجود نہ ہو تو کہانی تو ہو گی جیسے قدیم حکایات یا داستانی کہانیاں ہوتی ہیں، مگر وہ ناول اور افسانہ نہ بن سکے گی جب کہ ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ میں جو فرق کیا، اس کا اصلاً پس منظر سوسئیر کا تصورِ نشان ہے۔ سوسئیر نے لسانی نشان کو دال (Signifier) اور مدلول (Signified) میں منقسم دکھایا تھا۔ دال، نشان کا صوتی اور ملفوظی پہلو ہے اور مدلول نشان کا ذہنی و تصوری رخ ہے۔ دال ظاہر و مجسم ہے اور مدلول نہاں اور مجرد ہے۔ دال کسی شے کی ''لسانی علامت'' ہے اور مدلول اسی شے کا تصور (Notion) ہے۔ اس تقسیم کا اطلاق بیانیے پر کیا جائے تو پلاٹ دال کے مترادف ہے اور کہانی مدلول کے مساوی۔ جس طرح دال، مدلول کی ایک طرح سے تجسیم اور نمائندگی کرتا ہے، اسی طرح پلاٹ، کہانی کی تجسیم اور نمائندگی کرتا ہے۔ لہٰذا کہانی وہ بنیادی مواد ہے جسے بیانیہ، تصرف میں لاتا اور پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے۔ فاسٹر نے کہانی اور پلاٹ میں اصل فرق علتیت (Causality) کو قرار دیا تھا مگر ہیئت پسندوں نے پلاٹ کا اس سے کہیں بہتر تصور پیش کیا اور اس میں بیانیے کی

تکنیک، طرز و اسلوب، سب شامل کیا۔ نیز اس بات پر زور دیا کہ ناول اور افسانہ بیک وقت کہانی اور پلاٹ رکھتا ہے۔

یہ اعتراف ضروری ہے کہ کہانی اور پلاٹ کے امتیاز کے ضمن میں تفصیلی کام فرانسیسی ساختیات پسندوں نے کیا۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے روسی ہیئت پسندوں کے وضع کردہ ''بیانیہ ماڈل'' ہی کو بنیاد بنایا۔ فرانسیسی ساختیات میں ہیئت پسندی کے علاوہ سوسئیر کے لسانی ماڈل کو بھی برابر پیش نظر رکھا گیا اور فکشن کی شعریات کی تدوین کو ایک نئے ''Discipline'' کا درجہ دینے کی کوشش کی گئی، جس کا نام بیانیات یعنی Narratology رکھا گیا۔ یہ نام سب سے پہلے زویتان تودوروف (Tzvetan Todorov) نے 1969 میں اپنی کتاب ''Grammaire du Decameron'' میں استعمال کیا اور اس سے مراد ''بیانیہ / فکشن کی سائنس'' (Science of Narrative) لیا۔ تاہم تودوروف سے پہلے لیوی سٹراس اور اے، جے گریما، بیانیے کی سائنس کے حوالے سے اپنے کام میں مصروف تھے۔ لیوی سٹراس نے اساطیرِ عالم کے عقب میں بنیادی اسطور کی تدوین کی طرف توجہ دی، پروپ کی پیروی کرتے ہوئے جس نے پریوں کی کہانیوں کے بطون سے بنیادی کہانی دریافت کرنے کی کوشش کی تھی، گریما نے تو پروپ کے کام ہی کو آگے بڑھایا اور بیانیے کا Actantial Model کے نام سے جو ماڈل پیش کیا، وہ دراصل پروپ کے فنکشن کے نظریے ہی سے ماخوذ تھا۔

گریما نے بیانیے کی اس گرامر کو مرتب کرنا چاہا، جو تمام بیانیوں کی روح رواں ہے۔ گرامر کا لفظ استعاراتی مفہوم میں اور اتفاقاً استعمال نہیں ہوا۔ گریما اور ان کے بعد رولاں بارتھ، تھامس پاول اور سب سے بڑھ کر زیراز ینت وغیرہ نے فکشن یا بیانیے کا مطالعہ بطور ''زبان'' کیا ہے۔ جس طرح ساختیاتی لسانیات کا ماہر زبان کی گہری ساخت / گرامر

تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، اسی طرح ان لوگوں نے بھی بیانیے کی گہری ساخت کو دریافت اور مرتب کرنے پر توجہ دی۔ گویا بیانیے کو زبان کے مماثل سمجھا۔ ایک تو اس لیے کہ بیانیہ ہے ہی زبان یعنی کسی نہ کسی زبان میں لکھا جاتا ہے۔ لہٰذا یہ سمجھا گیا کہ زبان کی ساخت اور زبان کا تفاعل از خود بیانیے میں در آتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ زبان ایک نشانیاتی نظام (System of Signification) ہے اور بیانیوں میں بھی معنی خیزی کا تہ نشیں نظام موجود ہوتا ہے۔ سوسئیر اور رومن جیکب سن نے زبان میں اضدادی جوڑوں (Binary Opposites) کی نشان دہی کی تھی۔ گریما نے اسے بالخصوص اہمیت دی اور واضح کیا کہ زبان معنی کی ترسیل میں اس لیے کامیاب ہوتی ہے کہ اس میں ''ضد'' اور ''فرق'' موجود ہیں۔ سوسئیر نے کہا تھا کہ زبان میں افتراقات (Differences) کے سوا کچھ نہیں۔ ہر لسانی نشان اس لیے کسی معنی کی ترسیل کرتا ہے کہ وہ صوتی و تکلمی سطح پر دوسرے نشانات سے مختلف ہے۔ گریما نے بھی یہی بات کہی کہ ہم ہر شے کو اس کی ضد سے شناخت کرتے ہیں۔ رات کو دن، عورت کو مرد اور انسان کو جانور کی ضد سے پہنچانتے ہیں۔ اس نے کہا کہ یہ Perception of Opposition ہر بیانیے کی تہ نشین ساخت میں موجود ہے۔ وہ دیگر ساختیاتی مفکرین کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ یہ تخالف مواد کا نہیں، ہیئت کا ہے یعنی تخالف و تضاد کا تعلق ان اشیا سے نہیں جن کا ہم ادراک کرتے ہیں، خود ہمارے لسانی طریق ادراک میں تخالف موجود ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ جانور ہی اپنی جملہ صفات کے اعتبار سے انسان کی کامل ضد ہو، یا عورت اپنے جملہ اوصاف کے لحاظ سے مرد سے مختلف ہو مگر ہمارا لسانی اور معنیاتی نظام دونوں کی الگ الگ شناخت کے لیے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد بنا کر پیش کرتا ہے اور ہر ضد میں فریق مخالف کی نفی بھی موجود ہوتی ہے۔ گریما نے بیانیوں میں بھی اضدادی جوڑوں کو کارفرما دیکھا اور یہ جوڑے بیانیوں کے مواد میں نہیں ہیئت میں دکھائے گئے، یعنی 'کہانی'

میں نہیں 'پلاٹ' میں یا بیانیے کی ساخت میں۔ گویا فکشن کی ہیئت زبان کی طرح اور اس کا مواد دنیا کی طرح ہے اور فکشن اپنے مواد کا 'ادراک' اسی طرح اضدادی جوڑوں میں کرتا ہے، جس طرح ہم زبان کے ذریعے دنیا کا ادراک اضدادی جوڑوں میں کرتے ہیں۔ گریما نے پروپ کے فنکشن کے سات دائرہ ہائے عمل کو تین اضدادی جوڑوں میں سمیٹ کر پیش کیا، جو یہ ہیں:

۱۔ موضوع بہ مقابلہ معروض (Subject versus Object)

۲۔ مرسل بہ مقابلہ وصول کنندہ (Sender versus Receiver)

۳۔ حامی بہ مقابلہ مخالف (Helper versus Opponent)

گریما نے انہیں کو ''عامل'' (Actants) کا نام دیا تھا۔ گویا گریما بھی ''عامل'' سے مراد کردار نہیں، وہ تفاعل یا وظیفہ لیتا ہے جو ایک یا زاید کرداروں کو کنٹرول کرتا ہے۔ بیانیوں میں بھی کئی کردار اور اشخاص ہوتے ہیں۔ وہ کچھ اعمال سرانجام دیتے ہیں۔ یہ اعمال جن حدود میں انجام پاتے ہیں، ان کا تعین یہی ''عامل'' کرتے ہیں اور ہر ''عامل'' کی ایک ضد ہے۔ موضوع یا ہیرو کا ایک ہدف ہے، اس ہدف کی تلاش، ہیرو کو متحرک رکھتی ہے۔ یوں ہیرو کے تمام افعال اور پھر کہانی کے واقعات ہدف تک پہنچنے کے مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ہدف کے ساتھ تخالف کا رشتہ ہیرو کی ساری فعالیت کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ مثلاً بیش تر داستانوں میں شہزادے کسی پری جمال کی جستجو یا آبِ حیات کی تلاش میں ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''باغ و بہار'' میں فارس کا شہزادہ، سخاوت میں یکتا، بصرے کی شہزادی کی تلاش میں ہوتا ہے۔ اس قصے کا تمام واقعاتی عمل اور شہزادے کو پیش آمدہ صورتِ حال، اسی ایک ہدف 'بصرے کی شہزادی' سے کنٹرول ہوتی ہے۔ جدید ناولوں میں یہ تلاش روحانی مفہوم رکھتی ہے، جیسے ہرمین ہیسے (Hermann Hesse) کے ناول ''سدھارتھ'' اور

پاؤلوکوئلو (Paulo Coelho) کے ''دی الکمیسٹ'' میں۔

فکشن کی نئی تنقید میں جسے ''بیانیات'' کا نام ملا ہے، اہم ترین نکتہ ''کہانی اور پلاٹ کا فرق'' ہے۔ بیانیات کے فرانسیسی ماہروں نے پلاٹ کی جگہ کلامیہ (Discourse) کی اصطلاح برتی ہے اور یہ اصطلاح اس اعتبار سے زیادہ موزوں محسوس ہوتی ہے کہ یہ فکشن کے پورے بیانیہ عمل کا احاطہ کرتی ہے جب کہ پلاٹ بالعموم واقعاتی تنظیم کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ کہانی اور کلامیے کے سلسلے میں بنیادی سوال یہ ہے کہ ان دونوں میں رشتہ کیا ہے؟ کیا کہانی، مواد اور کلامیہ، ہیئت ہے؟ یعنی کیا کہانی پہلے سے، باہر اور آزاد حالت میں موجود ہوتی ہے جسے تخلیقی تصرف میں لا کر مصنف کلامیے کی تشکیل کرتا ہے، یا کہانی کلامیے کے ساتھ ہی وجود میں آتی ہے؟ اس ضمن میں ایک سامنے کی بات تو یہ ہے کہ ہم فکشن کے مطالعے کے دوران میں ہی کہانی اور کلامیے اور ان کے درمیان موجود فرق کا ادراک کرتے ہیں، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ کہانی اور کلامیہ دونوں ایک ''تیسری چیز'' یعنی ناول، افسانے، ڈرامے وغیرہ پر منحصر ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان میں سے کوئی ایک فی نفسہٖ مکمل اور خود مختار نہیں، یہ اجزا ہیں ایک کل کے، جسے بیانیہ یا اس کی کوئی صنف ناول، افسانہ وغیرہ کہتے ہیں۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بیانیہ کہانی اور کلامیے کا مجموعہ ہے۔ اس بات کو ماننے کا مطلب یہ بنتا ہے کہ کہانی اور کلامیہ ساتھ ساتھ وجود میں آتے ہیں، مگر اسے قبول کرنے میں دقت یہ ہے کہ ہم دو ایسی چیزوں کا ادراک ایک ساتھ کیسے کر سکتے ہیں جن میں فرق بھی موجود ہو! ہمیں ان کے درمیان تخالف، تضاد یا علت و معلول کا، کوئی نہ کوئی رشتہ قائم کرنا ہوگا۔ ایک کو دوسرے کا نقیض یا ایک کو سبب اور دوسرے کو نتیجہ قرار دینا ہوگا۔ تخالف و تضاد کا رشتہ اس بنا پر ناموزوں ہے کہ پھر اس طور کہانی، کلامیے کو یا کلامیہ کہانی کو بے دخل کرتا محسوس ہوگا جب کہ بیانیے کی کلیت کا تقاضا ہے کہ دونوں بہ یک وقت موجود ہوں۔ لہٰذا ایک کو علت

اور دوسرے کو معلول قرار دینا مناسب ہے۔ اب اگلا سوال بلکہ مسئلہ یہ ہے کہ کسے علت اور کسے معلول سمجھا جائے؟ یہ طے کرنا آسان نہیں، اس لیے کہ ہم ان دونوں سے، بیانیے کی قرأت کے دوران میں دوچار ہوتے ہیں۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ ہم کلامیے کو ناول یا افسانے کے اندر اور کہانی کو ان سے باہر دیکھتے ہوں۔ اگرچہ عمومی طور پر ہم سمجھتے ہیں کہ کہانی یعنی واقعات کا سلسلہ باہر موجود ہوتا ہے، جسے لکھا جاتا ہے مگر ہم بھول جاتے ہیں کہ جس کہانی کو ہم نے باہر فرض کیا ہے، اس سے ہم اولاً آشنا تو بیانیے کے متن ہی سے ہوتے ہیں۔ لہٰذا کہانی، لکھے جانے سے پہلے، باہر موجود ہو یا مصنف کے متخیلہ میں وجود رکھتی ہو، ہمیں اس کی موجودگی کی خبر بیانیہ متن ہی دیتا ہے۔ یوں اصولی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ کہانی، متن کے ذریعے ہی وجود رکھتی ہے۔ بیانیہ متن نہ ہو تو کہانی بھی نہیں۔

کہانی اور کلامیے کے رشتے کے ضمن میں جوناتھن کلر کا خیال ہے کہ کبھی کہانی، کلامیے کی علت ہوتی ہے اور کبھی کلامیہ، کہانی کی علت ہوتا ہے۔ کبھی کہانی کا واقعاتی عمل ایک مخصوص ''بیانیہ کلام'' کو جنم دیتا ہے اور کبھی کوئی خاص ''بیانیہ کلام'' مخصوص واقعاتی عمل کا سبب بنتا ہے۔ اس امر کی تو متعدد مثالیں ہیں کہ کس طرح ایک بیانیہ ایک مخصوص کہانی یعنی واقعات کے مجموعے کو خام مواد کے طور پر استعمال میں لا کر، وجود میں آیا ہے۔ پرانی داستانیں ہوں یا نئے افسانے اور ناول ہوں، وہ کچھ کرداروں کو پیش آمدہ واقعات اور ان کے باہمی ربط پر استوار ہوتے ہیں۔ ان کی مخصوص بیانیہ تکنیک، اسلوب، فضا نگاری، کرداروں کی نفسی کیفیت کا احوال، کرداروں کی باہمی کش مکش کی صورتِ حال، مخصوص مکالمے، یہ سب کہانی سے کنٹرول ہو رہا ہوتا ہے اور اگر کچھ کہانی کے کنٹرول سے باہر ہے تو بیانیہ متن میں وہ ''فاضل مواد'' ہوگا، جب کہ کچھ بیانیہ متون ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کہانی کے بجائے ''بیانیہ کلام'' کنٹرولنگ اتھارٹی ہوتا ہے، بالخصوص جدید بیانیوں میں۔

مغرب میں جیمس جوائس اور کافکا اور ہمارے یہاں رشید امجد اور مظہر الاسلام کے افسانے بطور خاص اس کی مثال ہیں۔

ژیرار ژینت (Gerard Genette) کا نام بیانیات کے نظریہ سازوں میں بے حد اہم ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب ''بیانیہ کلام'' (Narrative Discourse) میں مارسل پروست (Marcel Proust) کے ناول "Remembrance of Things Past" کو سامنے رکھ کر بیانیے کی تھیوری پیش کی ہے۔ بیانیات میں ژینت کی دین یہ ہے کہ اس نے بیانیے میں کہانی اور کلامیے کے علاوہ ایک تیسرے عامل کی نشان دہی کی ہے، جسے اس نے عمل بیان یا Narrative Act کہا ہے۔

ان کا خیال ہے کہ بیانیہ کہانی، کلامیے اور عملِ بیان کے آپسی رشتوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ان کے اس خیال کے پیچھے وہی ساختیاتی بصیرت کام کر رہی ہے جس کے مطابق زبان اور دیگر ثقافتی اعمال، رشتوں کے نظام ہوتے ہیں۔ وہ دیگر علمائے بیانیات کی طرح کہانی کو مدلول اور کلامیے کو دال قرار دیتا ہے۔ دال جو مدلول کی نمایندگی کرتا ہے۔ کہانی کی نمایندگی کلامیہ کرتا ہے، مگر ژینت کے نزدیک کہانی اور کلامیہ ایک دوسرے پر منحصر ہونے کے باوجود ایک تیسرے بیانیہ عامل، یعنی عمل بیان کے محتاج ہیں۔ اگر عملِ بیان نہ ہو تو کہانی اور کلامیے، دونوں کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ کہانی اور کلامیے میں فرق تو بآسانی ہو جاتا ہے۔ واقعے کو بیانِ واقعہ سے ممیّز کرنا آسان ہے، مگر عملِ بیان کو گرفت میں لینا اور اسے بیانِ واقعہ سے الگ متصور کرنا آسان نہیں۔ بیانیے میں عمل بیان کیوں کر ظہور کرتا اور کارفرما ہوتا ہے؟ اس بارے میں اس کا کہنا ہے کہ کلامیہ تو واقعے کا بیان یا واقعے کی لسانی پیشکش ہے جب کہ ''عملِ بیان'' وہ نشانات، علامات اور نقوش ہیں جو واقعے کے بیان کے دوران میں ابھرتے چلے جاتے ہیں اور جنہیں بیانیے کی قرأت کے دوران میں گرفت میں

لیا جا سکتا ہے اور ان کی تعبیر کی جا سکتی ہے۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب بیانیہ تخلیق ہوتا ہے یا 'عملِ بیان' وقوع پذیر ہوتا ہے تو کہانی کھلتی چلی جاتی اور کلامیہ متشکل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ان تینوں کی موجودگی اور ان کے مابین باہم یک دیگر کی خبر فقط بیانیے کے تجزیے ہی سے ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ''عمل بیان'' ہی بیانیے پر باقاعدہ تنقید اور تعبیر و وضاحت کو ممکن بناتا ہے، مگر ظاہر ہے عمل کا بیان، کلامیے کی وجہ سے ہے اور اس کے ساتھ ہے۔

آگے چل کر ژینت ان تینوں کے باہمی رشتے پر تفصیلی اور حد درجہ عالمانہ گفتگو کرتا ہے۔ وہ کہانی اور کلامیے اور عملِ بیان کے درمیان رشتوں کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس طرح وہ کلامیے کو کہانی اور عمل بیان کے درمیان رکھتا ہے۔ سادہ لفظوں میں کسی ناول یا افسانے کے عقب میں ان کی کہانی موجود ہے۔ ناول، افسانہ خود کلامیہ ہے اور اس میں جا بجا علامتیں اور نقوش بکھرے ہوئے ہیں، جن کا تعلق کہانی سے نہیں، کلامیے سے ہے۔ ژینت اپنے تجزیاتی عمل میں تین زمرے بناتا ہے۔

پہلا زمرہ وہ ہے جو کہانی اور بیانیے کے درمیان زمانی رشتوں سے متعلق ہے، اسے وہ ''فعل'' (Tense) کا نام دیتا ہے۔ دوسرا زمرہ وہ ہے جو کلامیے کے 'اطوار' (Modalities) سے متعلق ہے، اسے وہ بیانیے کا لہجہ (Mood) کہتا ہے۔ تیسرا زمرہ بیانیہ عمل سے متعلق ہے، یعنی کہانی کا بیان کنندہ کون ہے؟ سامع (حقیقی یا مرادی) کون ہے؟ اسے وہ بیانیے کی آواز (Voice) قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق کہانی اور کلامیے کے درمیان رشتے کا تجزیہ کرتے ہوئے دو زمروں (Tense اور Mood) کو پیش نظر رکھا جائے اور کلامیے اور عمل بیان کے درمیان رشتے کے تجزیے میں تیسرے زمرے یعنی لہجے کا لحاظ کیا جائے۔

ہر بیانیہ متن میں کچھ ''کہا'' جاتا اور کچھ ''دکھایا'' جاتا ہے۔ چنانچہ بیانیوں میں ''کہنے'' اور ''دکھانے'' کے ساتھ ساتھ کوئی کہنے اور کوئی دکھانے والا بھی ہوتا ہے۔ کہنے والا، بیان کنندہ (Narrator) ہے اور دکھانے والا Focalizer ہے۔ زینت کی اصطلاح لہجے (Mood) کا تعلق Focalization سے ہے اور آواز (Voice) کا تعلق Narration سے۔ بیان کنندہ اور Focalizer، بیانیے کے واقعات، واقعات کے تسلسل و عدم تسلسل، واقعات سے وابستہ زمان و مکاں اور بیانیے کے مفہوم و مقصد کا تعین مل کر کرتے ہیں۔ ہر بیانیے کا کوئی نہ کوئی کہنے یا بیان کرنے والا ہوتا ہے، اسی کو زینت ''بیانیہ کلام'' کی آواز (Voice) کہتا ہے۔ یہ نہ صرف بیانیے کے قاری/سامع کے ساتھ ''ترسیلی ربط'' قائم کرتا ہے بلکہ یہ فیصلہ کرتا ہے کہ قاری تک کیا بات پہنچائی جائے اور کیا چھوڑ دی جائے اور کون سا طریقِ بیان (Point of View) اختیار کیا جائے۔ واحد متکلم میں کہانی کہی جائے، ہمہ بیں ناظر کے ذریعے کہانی بیان کی جائے یا کسی اور طریق سے کہانی قاری تک پہنچائی جائے۔ کہانی بیان کرنے کے کسی مخصوص طریق کا انتخاب کہانی کی ساخت پر لازماً اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً واحد متکلم میں کہی جانے والی کہانی میں بیان کنندہ راوی کے ساتھ ساتھ اگر کہانی کا کردار بھی ہو تو ایک طرف وہ قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرنے کی پیہم کوشش میں ہوگا اور حقیقت کا تأثر ابھارنے میں کامیاب ہوگا تو دوسری طرف وہ کہانی کے دوسرے کرداروں کی فقط خارجی صورتِ حال بیان کر پائے گا۔ وہ ہمہ بیں ناظر کی طرح دوسرے کرداروں کی باطنی کیفیات سے آگاہی مہیا نہیں کر سکے گا۔

بیان کنندہ کا تعلق بیان کے طریقے سے رہتا ہے جب کہ Focalizer ایک ایسا ''ایجنٹ'' یا ''کردار'' ہے جو بیانیے کے مفہوم و مقصد اور جہت کا تعین کرتا ہے۔ ہر بیانیہ متن کسی نہ کسی علم، آئیڈیالوجی یا ثقافتی پس منظر کے حصار میں ہوتا ہے۔ وہ کسی نفسیاتی نکتے،

انسانی فطرت کی کسی کمزوری، کسی سیاسی نظریے، کسی ثقافتی رسم یا کسی تہذیبی صورتِ حال پر بطورِ خاص اصرار کرتا ہے۔ بس یہی بیانیے کی Focalization ہے۔

اب اگر فکشن کے پرانے اور نئے نظری مباحث پر نگاہ ڈالیں تو دل چسپ صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ پرانے مباحث کے سروکار زندگی، افراد، ماحول، واقعات ہیں جب کہ نئے مباحث اصولوں، ضابطوں، ساختوں سے متعلق ہیں۔ پہلے فکشن میں باہر کے سماج کو اور اس کے مسائل و موضوعات کو ڈھونڈا جاتا تھا، مگر اب ان اصولوں کو تلاش کیا جاتا ہے جو فکشن کے تمام اجزا کو کنٹرول کرتے ہیں۔ پہلے فکشن کو زندگی کا آئینہ گر خیال کیا جاتا تھا، اب اسے ایک ہیئت/ساخت خیال کیا گیا ہے۔ پہلے مطالعے کی نہج عمرانی اور نفسیاتی تھی اور اب سائنسی ہے۔ عمرانی نہج میں فکشن کے ہیئتی پہلو پر توجہ کم اور عمرانی و سماجی مسائل پر زیادہ تھی اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ فکشن معاصر زندگی کی ترجمانی میں کس درجہ کامیاب ہے۔ نیز کیا فکشن سماجی صورتِ حال سے آگاہی کے ساتھ اسے بدلنے کا کوئی امکانی حل بھی پیش کرتا ہے یا نہیں؟ فکشن کی جمالیاتی قدر کا پیمانہ بھی بڑی حد تک معاصر زندگی کی کامل نمایندگی تھا۔ یعنی فکشن کی تکنیک اور اسلوب کے انتخاب کا معاملہ عصری صورتِ حال سے ان کی مناسبت پر منحصر تھا۔ آزاد تلازمات، شعور کی رو، اساطیری و داستانی اسلوب، ان سب کا جواز معاصر زندگی کی صورتِ حال میں تلاش کیا جاتا تھا، لیکن فکشن کے مطالعے کی سائنسی نہج نے فکشن میں عمرانی و سماجی مسائل کی نمایندگی کے سوال کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ اس لیے نہیں کہ ان مسائل کی کوئی اہمیت نہیں یا فکشن میں یہ پیش نہیں ہوتے، بلکہ اس لیے کہ فکشن کے تمام موضوعات بیانیے کی مخصوص ساخت یا گرامر اور شعریات کے تابع ہوتے ہیں۔ اگر اس گرامر اور شعریات کو مرتب کر لیا جائے تو یہ جانا جا سکتا ہے کہ مختلف و متنوع موضوعات بیانیے میں کس طور شامل اور پیش ہوتے ہیں۔

دراصل فکشن کی نئی تنقید یعنی بیانیات (Narratology) بڑی حد تک جدید لسانیات کی طرح ہے۔ جس طرح ماہر لسانیات لفظوں کے معانی نہیں بتاتا کیونکہ یہ اس کی ذمے داری ہی نہیں ہے۔ اس کے منصب کا تقاضا یہ واضح کرنا ہے کہ معانی وجود میں کیسے آتے ہیں یا لفظ و معنی کے رشتے کی نوعیت کیا ہے، اسی طرح بیانیات کسی بیانیے کے موضوع کی شرح کرنے کے بجائے اس کی زیریں ساخت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہے جو دراصل کہانی، کلامیے اور عمل بیان سے عبارت ہوتی ہے۔ ظاہر ہے، اس طور پر یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ فکشن کے لیے کون سا موضوع اہم ہے اور عصری یا آفاقی تناظر میں کس موضوع کی کیا اہمیت ہے۔ نیز فکشن، قاری کو داخلی سطح پر کس قدر متاثر کرتا اور اسے ایک نئی تخیلی دنیا سے متعارف کروا کر اس کے تصورِ کائنات کو بدلنے کی سعی کرتا ہے۔ یہ سوال بھی سائنسی مطالعاتی نہج نہیں اٹھاتی۔ اب سوال یہ ہے، کیا یہ سوالات فکشن کے لیے غیر متعلقہ ہو گئے ہیں یا بیانیات اپنی مطالعاتی نہج کے منطقی حدود کی پابند ہونے کی وجہ سے ان سوالات پر غور کرنے سے قاصر ہے، یا انھیں معرضِ اعتنا میں لانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتی؟

اس ضمن میں ایک بات تو یہ ہے کہ بیانیات کسی بھی دوسری تنقیدی تھیوری کی طرح اپنا ایک تعقلاتی فریم ورک رکھتی ہے اور اسی وجہ سے یہ اپنے مخصوص دائرہ عمل میں موثر ہے۔ ہمیں اصولی طور پر اس سے وہ تقاضے خواہ وہ سوالات کی صورت ہوں یا توقعات کی صورت کرنا ہی نہیں چاہئیں جو اس کے تعقلاتی فریم ورک سے باہر وجود رکھتے ہوں، خواہ وہ باہر کتنے ہی اہم ہوں۔ تاہم بیانیات کے فریم ورک کے اندر کیے گئے دعووں کو چیلنج کرنے اور ان کے امکانات پر غور کرنے میں حرج نہیں ہونا چاہیے۔

بیانیات کا بنیادی دعویٰ وہی ہے جو ساختیات اور ہیئت پسندی کا ہے کہ معنی ہیئت ہے، معنی الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا، وہ ہیئت کی وجہ سے اور ہیئت کے اندر ہے اور بیانیات

کی اصطلاحوں میں تفہیم کلامیے کی وجہ سے ہے اور کلامیے کے اندر ہے۔ گویا کسی بیانیے میں جو موضوع، مسئلہ یا سروکار پیش ہوتا ہے وہ الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا، کلامیے / ہیئت کے تابع ہوتا اور اس کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔ موضوع کا اہم یا غیر اہم ہونا، مسئلے کا عصری یا آفاقی ہونا اور سروکار کا مقامی یا عالمی ہونا آئیڈیالوجیکل معاملہ ہے اور بادی النظر میں بیانیات کے بنیادی دعوے سے باہر کی چیز ہے اور اپنی جگہ اہم ہے۔ بیانیات، اپنی سادہ صورت میں، چھوٹے اور بڑے، کم تر اور برتر کے اخلاقی اور اقداری فیصلے نہیں دیتی، تاہم وہ یہ ضرور بتاتی ہے کہ بڑے یا چھوٹے کا وجود کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور ظاہر ہے کسی چیز کی ماہیت کو جان لینا اس کی اہمیت کو جانچنے سے زیادہ ''اہم'' اور بنیادی ہے۔ تاہم سوچنے کی بات یہ ہے کہ کیا ماہیت، شے کی اہمیت کا کوئی تصور یا تاثر بھی دیتی ہے؟ راقم کے نزدیک جب ہم کسی شے کی ماہیت دریافت کرتے ہیں تو اس کی اہمیت کا کوئی نہ کوئی تصور یا شائبہ بھی تشکیل پا جاتا ہے۔ مثلاً جب کسی بیانیے کے کلامیے اور عملِ بیان کا تجزیہ کیا جاتا ہے، یعنی اس کی ساخت / ماہیت تک پہنچا جاتا ہے تو یہ عمل بہ یک وقت تجزیاتی اور تعبیری ہوتا ہے۔ جب ایک تعبیر پر دوسری طرح کی تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے تو گویا ایک آئیڈیالوجیکل موقف اختیار کیا جاتا ہے اور آئیڈیالوجی کا تعلق اقدار و متن کی اہمیت سے ہے۔

اردو افسانے اور ناول کی تنقید عام طور پر تین خطوط پر گامزن رہی ہے: موضوع، اسلوب و تیکنیک اور سماجی مطالعہ۔ ان خطوط کو اہمیت دینے کے سلسلے میں توازن برقرار نہیں رکھا گیا، موضوع کے مطالعے میں مقابلتاً زیادہ سرگرمی دکھائی گئی ہے اور اسلوبی، تیکنیکی اور سماجی مطالعات اس کثرت سے نہیں ہو سکے، جس کا مطالبہ اردو افسانہ و ناول اپنے فنی تنوع اور سماجیاتی مضمرات کی بنیاد پر کرتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ ہم عموماً فنی و تیکنیکی مسائل سے بھاگتے ہیں۔ دوسری طرف موضوعاتی مطالعے میں بھی سادگی کا یہ عالم

ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے۔ حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں، تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بیانیات کا نام ملا ہے، اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو ''اسٹوری'' اور ''ڈسکورس'' میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر، کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی مدوجزر ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمتِ عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو ''بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مرگئی'' سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو ''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مر گئی'' سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت ومعلول کا سلسلہ بھی قایم ہو جائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈایم کہا جانے لگا ہے جیسے والٹر فشر (Walter Fisher) اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور ردعمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک

ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلائل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرأت کرنے والے نقادوں کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورتِ حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے یا افسانہ نگار کے ''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سرانجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی وسماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں وبالائی سطحیں اور التباسی، تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی اور ان کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں، ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ بہر کیف بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تھیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ افسانے کے ''کیا'' اور ''کیوں کر'' کا،

ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے۔ حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں، تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بیانیات کا نام ملا ہے، اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو ''اسٹوری'' اور ''ڈسکورس'' میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر، کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی مدوجزر ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمتِ عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو ''بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مرگئی'' سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو ''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مر گئی'' سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت و معلول کا سلسلہ بھی قایم ہوجائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈایم کہا جانے لگا ہے جیسے والٹر فشر (Walter Fisher) اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور ردعمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک

ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلائل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرأت کرنے والے نقادوں کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورتِ حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے یا افسانہ نگار کے ''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سرانجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی و سماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں و بالائی سطحیں اور التباسی، تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی اور ان کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں، ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ بہر کیف بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تھیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ افسانے کے ''کیا'' اور ''کیوں کر'' کا،

ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے۔ حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں، تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بیانیات کا نام ملا ہے، اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو ''اسٹوری'' اور ''ڈسکورس'' میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر، کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی مدوجزر ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمت عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو ''بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مرگئی'' سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو ''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مر گئی'' سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت و معلول کا سلسلہ بھی قایم ہو جائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈایم کہا جانے لگا ہے جیسے والٹر فشر (Walter Fisher) اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور رد عمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک

ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلائل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرأت کرنے والے نقادوں کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورت حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے یا افسانہ نگار کے ''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سرانجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی و سماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں و بالائی سطحیں اور التباسی، تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی اور ان کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں، ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ بہر کیف بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تھیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ افسانے کے ''کیا'' اور ''کیوں کر'' کا،

ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے۔ حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں، تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بیانیات کا نام ملا ہے، اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو ''اسٹوری'' اور ''ڈسکورس'' میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر، کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی مدوجزر ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمتِ عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو ''بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مرگئی'' سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو ''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مر گئی'' سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت ومعلول کا سلسلہ بھی قایم ہو جائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈایم کہا جانے لگا ہے جیسے والٹر فشر (Walter Fisher) اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور ردعمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک

ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلائل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرأت کرنے والے نقادوں کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورتِ حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے یا افسانہ نگار کے ''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سرانجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی وسماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں وبالائی سطحیں اور التباسی، تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی اور ان کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں، ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ بہر کیف بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تھیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ افسانے کے ''کیا'' اور ''کیوں کر'' کا،

ایک نئی مگر زیادہ بامعنی سطح پر جواب دیا جاسکتا ہے۔ دوسرا یہ کہ اردو افسانے کی نوع بندی کی جاسکتی ہے۔ حقیقت یہ کہ اردو میں گزشتہ ایک صدی میں تین قسم کے ہی افسانے لکھے گئے ہیں۔ اردو افسانہ یا تو آئیڈیالوجی کی بنیاد پر لکھا گیا ہے، یا تھیم کی اساس پر یا پھر ان دونوں کے بغیر۔ آخری قسم کا افسانہ وہ ہے جو تفریحی نوعیت کا ہے۔ اس میں کہانی، پلاٹ تو ہے، مگر ڈسکورس نہیں ہے۔ کسی ''بیانیاتی معمے'' کو پیش اور رفتہ رفتہ حل کرنے کی کوشش اور قاری کے جذبۂ تجسس اور حیرت کو بے دار کرنے کی سعی تو کی گئی ہے، مگر کسی بھی نوع اور سطح کی ''بصیرت'' کی پیش کش اور اس کی تعبیر کا سامان نہیں ہے جو دوسری قسم کے افسانوں کی لازمی شرط ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی شناخت کیوں کر کی جاسکتی ہے؟ درج ذیل نکات اور سوالات کی روشنی میں افسانے کا تجزیہ اس شناخت کو ممکن بنا سکتا ہے۔

- افسانے کا ''نقطۂ نظر'' (View point) کیا ہے؟ افسانہ کا راوی واحد متکلم یا ہمہ بین ناظر ہے؟ نیز افسانے کا بیان کنندہ افسانوی عمل میں شریک ہے یا غیر جانب دار ہے؟
- کرداروں، واقعات یا صورتِ حال کی وضاحت و تعبیر کرتے ہوئے کیا موقف اختیار کیا گیا ہے؟
- افسانے کے ڈسکورس میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو مخفی رکھا گیا یا ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے؟
- افسانے کا موٹف کیا ہے؟ یعنی کون سی بات، کون سا جملہ یا لفظ افسانے میں تکرار کے ساتھ آتا اور افسانے کے موضوع کی تنظیم کرتا ہے؟
- افسانے میں Mythos کی صورت کیا ہے؟ یعنی وہ کون سا کلمہ یا جملہ ہے جو پورے افسانے میں ایک آدھ بار آتا ہے، مگر افسانے کے موضوع کی یک سرئی مگر

افسانوی عمل سے پوری طرح ہم آہنگ تعبیر کرنے میں مدد دیتا ہے۔

اردو افسانے کی صد سالہ تاریخ میں آئیڈیالوجی اور تھیم متوازی طور پر موجود رہے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ اردو افسانہ رومانیت، ترقی پسندی، جدیدیت، نوترقی پسندی اور نوجدیدیت یا مابعد جدیدیت ایسی تحریکوں کی زد پر رہا ہے۔ اصولاً ہر تحریک اپنی اصل میں یا اپنے مضمرات میں آئیڈیالوجیکل ہوتی ہے، اس لیے سادہ طور پر تو ان تحریکوں کے زمانے میں لکھے گئے افسانے کو آئیڈیالوجیکل قرار دیا جاسکتا ہے۔ یعنی کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کی تیسرے دہے سے چھٹے دہے تک لکھا گیا افسانہ ترقی پسند آئیڈیالوجی کا علم بردار اور حلیف ہے اور چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ جدیدیت کی آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے۔ مگر ظاہر ہے، یہ نہ اردو افسانے سے انصاف ہے اور نہ افسانہ نگاروں سے۔ اس صورت میں اردو افسانہ اپنے عہد کی حاوی آئیڈیالوجی کا منشی بن کر رہ جاتا ہے۔

اصل سوال یہ ہے کہ اردو افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی کارفرمائی کی کیا کیا صورتیں ہیں؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ کہیں تو آئیڈیالوجی اپنی واشگاف صورت میں پیش ہوئی ہے، کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئیڈیالوجی اور تھیم ایک دوسرے میں گندھ گئے ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اردو افسانہ ان دونوں کے حوالے سے تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔

سعادت حسن منٹو کے بیش تر افسانے تھیم پر مبنی ہیں۔ منٹو کا افسانوی عمل کسی سماجی یا ادبی گروہ کا حلیف بننے سے انکار کرتا ہے اور ایک نیا اور منفرد تھیم تخلیق کرتا ہے۔ اس امر کی ایک عمدہ مثال ان کا افسانہ ''جانکی'' ہے۔ واحد متکلم کے ''نقطۂ نظر'' میں لکھے گئے اس افسانے کا موضوع ''عورت کی محبت'' ہے اور اس کا تھیم ''عورت ایک آزاد و خود مختار وجود ہے۔ وہ محبت کے فیصلے آزادانہ طور پر کرتی ہے اور اپنی ہر محبت میں پر خلوص ہوتی ہے'' ہے۔

واضح رہے کہ موضوع اور تھیم میں فرق ہوتا ہے اور اس فرق کا لحاظ اکثر نہیں رکھا گیا۔ کسی افسانے کا موضوع ایک عام سچائی، رویہ، قدر، مسئلہ وغیرہ کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ اس لیے موضوع سے کسی افسانے کے امتیاز کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ اس کے مقابلے میں تھیم خاص ہوتا ہے، جیسے اس افسانے کا موضوع ''عام'' ہے، جب کہ تھیم خاص ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہر خاص تھیم میں ایک عمومی صداقت یا اصول بننے کا امکان ہوتا ہے۔

کبھی تھیم افسانے میں کسی مکالمے یا افسانے کے بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہوجاتا ہے اور کبھی یہ پورے افسانے میں ریزوں کی صورت بکھرا ہوتا ہے اور اسے تنکا تنکا جمع کرنا پڑتا ہے، تاہم تھیم کی تائید افسانے کی مجموعی صورتِ حال سے ہوتی ہے۔ 'جانکی' تین مردوں: عزیز، سعید اور نرائن سے محبت کرتی ہے۔ عزیز اور سعید سے بیک وقت اور نرائن سے اس وقت جب عزیز اور سعید اسے چھوڑ جاتے ہیں۔ افسانے میں جانکی کی پہلی دو محبتوں کی تفصیل ملتی ہے اور تیسری محبت کی محض قوی شہادت پیش کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ جانکی کا بہ یک وقت دو مردوں سے محبت کرنا اور اور ان سے مایوس ہونے کے بعد پھر نرائن کی محبت میں مبتلا ہونا، سماج کی حاوی اخلاقی آئیڈیالوجی کی رو سے سخت معیوب بات ہے۔ جانکی کا طرزِ عمل مشرقی عورت کے اس تصور سے بری طرح متصادم ہے، جس کے مطابق عورت زندگی میں فقط ایک مرتبہ محبت کرتی اور پھر پوری عمر اس محبت کے استحکام یا اس کی یاد میں بہ خوشی بسر کردیتی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری کے افسانے عام طور پر اسی تصور کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو اس افسانے میں اس تصور کو بلند بانگ انداز میں ردّ کرنے کا بیانیہ پیش کیے بغیر، اس کے برعکس تصور پیش کرتے ہیں۔ اس تصور کے مطابق عورت ایک وقت میں ایک سے زائد مردوں سے محبت کرسکتی ہے اور اپنی ہر محبت میں ایک جیسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ کرسکتی ہے۔ جانکی جس اخلاص کے ساتھ عزیز کو خط لکھتی ہے، اسی اخلاص

کے ساتھ سعید کو ٹیلی گرام بھیجتی ہے اور اسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ وہ نرائن کی زینتِ آغوش بننے کی صورت میں بھی کرتی ہے۔

اگر اس تھیم کو منٹو کے پورے افسانوی بیانیے سے ہٹ کر دیکھیں تو جانکی ایک عیاش عورت کے طور پر سامنے آتی ہے، لیکن اگر اسے افسانے کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ محض ایک جوان عورت ہے جو اپنی ذات کا اثبات ایک مرد کے ساتھ پرخلوص رشتے کی صورت میں دیکھتی ہے۔ اس کے لیے اصل اہمیت ''پرخلوص رشتے'' کی ہے۔ یہ رشتہ اس کے لیے ایک ایسے چراغ کی مانند ہے جس کے سامنے مرد کا انفرادی وجود پرچھائیں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ جانکی کے نزدیک تینوں مردوں کی انفرادی شخصیتیں ایک لحاظ سے بے معنی ہیں۔ عزیز شادی شدہ ہے، سعید عیاش اور بدمزاج ہے، نرائن کی سرے سے کوئی شخصیت ہی نہیں ہے۔ اگر اس تھیم کو ذرا مزید گہرائی میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ خود جانکی کی شخصیت تو ہے، مگر وہ اسے اپنے رشتوں میں آنے نہیں دیتی۔ افسانے میں جب وہ یہ کہتی دکھائی گئی ہے: ''سعادت صاحب میں پوچھتی ہوں، اس میں جرم کی کون سی بات ہے، اپنی ہی تو یہ چیز ہے اور قانون بنانے والوں کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ بچہ ضایع کرتے ہوئے تکلیف کتنی ہوتی ہے۔'' تو یہاں وہ اپنی شخصیت کا ہی اظہار کرتی ہے اور یہ شائبہ بھی ہوتا ہے کہ یہ ایک مضبوط اور انحراف پسند شخصیت ہے۔ ایک دوسرے زاویے سے جانکی کا یہ بیان اس کے آیندہ اعمال کو بنیاد اور جواز بھی مہیا کرتا ہے۔ نیز وہ عزیز، سعید اور نرائن سے تعلق میں کسی بھی وقت اپنی ''انحراف پسند شخصیت'' کو نہ تو مقابل لاتی ہے اور نہ اس کے استحکام کی کسی کوشش میں مصروف نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خود اپنی اور تینوں مردوں کی شخصیتوں کو پس پشت ڈالنے کا مطلب یہ باور کرانا ہے کہ مرد عورت کے رشتے میں شخصیت منہا ہوجاتی ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کردار اور شخصیت میں

نہایت نازک فرق ہوتا ہے اور یہ فرق نظر انداز کرنے سے افسانے کی تفہیم میں خاصی کجی آجاتی ہے۔ جانکی شخصیت رکھتی ہے اور افسانے کا کیری کردار (Protagonist) ہے جو نوعیت کے اعتبار سے مدوّر کردار (Round Character) ہے۔ گویا ایسا کردار جس کے اوصاف پے چیدہ اور ہماری عمومی فکر کی طرز کو چیلنج کرنے والے ہیں۔ ہم آسانی کے ساتھ جانکی کے کردار پر کوئی حکم نہیں لگا پاتے۔ وہ ہمارے عورت کے روایتی تصور پر ضرب لگانے کے باوجود ہمارے دل میں اپنے لیے نفرت نہیں ابھارتی۔ ہم اندر سے ایک قسم کی ٹوٹ پھوٹ کے باوجود اسے بھلانے، نظر انداز کرنے یا مسترد کرنے پر خود کو آمادہ نہیں کر پاتے۔ وہ ہمارے دل میں اپنے لیے ہم دردی نہیں ابھارتی، مگر حقارت کو بھی تحریک نہیں دیتی۔ یہی اس کردار کی پے چیدگی ہے۔ دوسری طرف اس کی شخصیت مدوّر نہیں، چپٹی (Flat) ہے، یعنی اس کے اوصاف کو آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ شخصیت، ایک انفرادی نقطۂ نگاہ کا دوسرا نام ہے۔ جانکی کا نقطۂ نگاہ اپنے وجود کی خود مختاری کو منوانے سے عبارت ہے۔ وہ اپنے جسم اور وجود کو اپنی ملکیت سمجھتی ہے اور اس ملکیت کے سلسلے میں وہ سماج اور اس کی اخلاقیات کی حاکمیت کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ بہ طور کردار اپنی خود مختاری پر اصرار کے بجائے اس کی قربانی دیتی ہے اور اسی بنا پر اپنے رشتوں کو نبھانے میں کامیاب ہوتی ہے۔ یہاں ایک لمحے کے لیے اگر آپ علی عباس حسینی کی ''میلہ گھومنی'' کو ذہن میں لائیں تو کردار اور شخصیت کا فرق مزید آئینہ ہو جاتا ہے۔ میلہ گھومنی کا کردار کسی حد تک مدوّر تو ہے، مگر اس کی کوئی شخصیت نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ محض ایک کردار ہے، جس کی شخصیت کی نمو ہوئی ہی نہیں۔ وہ افسانے میں اپنے کردار کے اعتبار سے جانکی سے کافی مشابہت رکھتی ہے، وہ بھی تین مردوں سے وابستہ دکھائی گئی ہے: درزی، منو اور گاؤں کے کسان سے، مگر اسے اپنے وجود کی خود مختار حیثیت کا شعور نہیں اور نہ ہی اپنے وجود

کی ''بے بس کر دینے والی سماجی، جنسی قوتوں'' سے آگاہی ہے۔ آگاہی شخصیت کی اوّلین شرط ہے۔

ہر تھیم ایک منفرد اور مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال میں پیش ہوتا اور تشکیل پاتا ہے، اس لیے خاص ہوتا ہے مگر اس میں اپنے حدود کو پھلانگنے کے ''نشانیاتی امکانات'' موجود ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ تھیم نہیں، آئیڈیالوجی ہے۔ نشانیاتی امکانات کو علامتی معنیاتی امکانات سے ممیّز کرنے کی ضرورت ہے۔ نشانیاتی امکانات، تھیم میں مضمر خیال، تصور کو، تھیم کی بنیادی منطق سے وابستہ رکھتے ہوئے، پھیلانے کے عمل سے عبارت ہیں، جب کہ علامتی امکانات میں، علامت کی بنیادی منطق کو بھی پھلانگا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تھیم کی جب تعمیم کی جاتی ہے اور اس کی خصوصیت کو عمومیت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ سارا عمل تھیم کی اس بنیادی منطق کے اندر ہوتا ہے جو ''مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال'' سے عبارت ہے۔ اردو کی افسانوی تنقید میں افسانوں کے تجزیوں اور تعبیروں میں اس اصول کی ہرگز پرواہ نہیں کی جاتی اور افسانوں کی من مرضی کی تعبیریں کی جاتی ہیں اور پھر یہ سوچنے کی زحمت بھی نہیں کی جاتی کہ ایسا کرنا افسانوی متن کا استحصال ہی نہیں، انسانی فکر کے ساتھ ایک بڑا کھلواڑ بھی ہے۔ افسانے کی ہر صورتِ حال علامتی نہیں ہوتی۔ بہر کیف اگر جانکی کے تھیم کی تعمیم کریں، یعنی اس کے نشانیاتی امکانات کی دریافت کریں تو تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عورت ایک خود مختار وجود ہے۔ دوسری یہ کہ مرد و عورت کے جذباتی و جنسی رشتے میں خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے جب دونوں کی شخصیتیں منہا ہو جائیں۔ اگر اس رشتے میں ایک یا دونوں فریق اپنے انفرادی و شخصی وجود کو برقرار اور مستحکم رکھنے کی سعی کریں تو ان کا انفرادی وجود تو شاید برقرار رہ جائے اور اس کی نشو و نما بھی ہو جائے، مگر یہ رشتہ خلوص سے محروم ہو جائے گا۔ تیسری یہ بات متبادر ہوتی ہے کہ انسان جب

بھی کسی رشتے میں بندھتا ہے تو اپنے اس جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، جو اس رشتے کی عدم موجودگی میں اس کی شاید سب سے اہم یافت ہوتا ہے۔ زبان سیکھنے سے لے کر کسی گروہ کا حصہ بننے یا کسی سماجی، سیاسی، انتظامی کمیونٹی میں شامل ہونے کے عمل میں یہ بات مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ یعنی کہ ایک وقت میں ایک ہی بات کا اثبات ہوتا ہے: آدمی کی شخصیت و انفرادیت کا یا پر خلوص رشتے کا۔

اب اگر غور کریں تو جانکی کے تھیم کی یہ تعمیم ہمیں ان سوالات سے دوچار کرتی ہے: تعمیم کے نتیجے میں جو دو باتیں سامنے آئی ہیں، ان کی نوعیت کیا ہے؟ یہ عمومی صداقت ہیں یا اصول؟ اخلاقی قدر ہیں یا ایک ایسی صداقت کا اظہار جو موجود اور کارفرما تو ہے، مگر جس سے ہم عام طور پر آگاہ نہیں ہوتے؟ اور سب سے اہم بات یہ کہ ان سوالوں کے معقول جواب تک کیسے پہنچا جا سکتا ہے؟

اس ضمن میں خاص بات یہ ہے کہ صرف بیانیہ پیراڈائم کے ذریعے ہی ہم مذکورہ نازک صورتِ حال سے عہدہ برا ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈائم کی اہم شرط ''بیانیہ استدلال'' ہے، جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ بیانیہ استدلال، بہ قول والٹر فشر، تنظیم (Coherence) اور مطابقت (Fidelity) سے عبارت ہے۔ یعنی بیانیے کے تمام اجزا واقعات، بیانات، اطلاعات وغیرہ میں ربط و تنظیم ہو اور بیانیہ اور اس سے باہر کی صورتِ حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔ باہر کی صورتِ حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات و توقعات اور اشیا و مظاہر کے جاننے سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہے۔ ظاہر ہے عقلی استدلال اس سے مختلف ہوتا ہے اور اس میں یہ باتیں بطور شرائط شامل نہیں ہوتیں۔ بیانیہ استدلال کی اس وضاحت کی روشنی میں غور کریں تو جانکی کے تھیم کی تعمیم سے حاصل ہونے والی پہلی بات ایک نیم فلسفیانہ اصول ہے۔ بشر مرکزیت فلسفے نے انسان

کو ایک منفرد ہستی قرار دیا ہے، جو اپنے وجود سے متعلق تمام فیصلے کرنے میں آزاد ہے۔ افسانے میں یہ اصول اپنے فلسفیانہ پس منظر کے ساتھ ظاہر نہیں ہوا، بلکہ بیانیہ پیراڈائم کے اندر پیش ہوا ہے۔ اسے ایک عام فلسفیانہ اصول، جس کا اطلاق تمام انسانوں پر ہوتا ہو، کے بجائے ایک خاص پس منظر کی عورت کی نسبت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ عورت سماجی بندھنوں سے نئی نئی آزاد ہوئی ہے: اسے پشاور سے بمبئی تک اکیلے سفر کرنے اور فلمی دنیا میں قسمت آزمانے اور مردوں سے آزادانہ اختلاط کی آزادی ملی ہے۔ وہ اپنی آزادی کا شعور رکھتی، اس شعور کا اظہار کرتی اور اسے اپنے آزادانہ فیصلے کرنے میں بروئے کار بھی لاتی ہے، مگر اس ردّعمل کو بھی اپنے شعور سے برابر متصادم دیکھتی ہے، جو اس کی آزادی کے ضمن میں سماج ظاہر کرتا ہے۔ اسی تصادم کے جواب میں وہ اپنی خودمختاری کا اعلان کرتی ہے۔ لہٰذا جانکی کے تھیم کی عمومیت انسانی انا کی خودمختاری کے ایک عام فلسفیانہ اصول سے عبارت نہیں، بلکہ مذکورہ سماجی صورتِ حال میں مقید نسوانی شخصیت کی خودمختاری کا اصول ہے۔ اسے مذکور سماجی صورتِ حال میں محصور عام انسانی شخصیت کی خودمختاری بھی قرار نہیں دیا جا سکتا، اس لیے کہ جانکی اپنے جینڈر (Gender) سے اوپر اٹھنے کا امکان نہیں رکھتی۔ جب کہ اس افسانے کے تھیم کا دوسرا پہلو اخلاقی قدر ہے۔ اس لیے کہ ہر وہ قدر اخلاقی ہوتی ہے، جس میں کسی نہ کسی درجے میں سماجی افادیت ہو، جو سماج میں افراد کے رشتوں کو مستحکم اور مفید بناتی ہو اور یہ ایک اخلاقی قدر ہے کہ فرد کسی رشتے کے وجود اور بقا کی خاطر اپنی شخصیت کو بالائے طاق رکھے۔ جب کہ تیسری بات ایک ایسا اصول ہے جو سماجی میکانزم میں کارفرما تو ہے مگر جو نظروں سے اوجھل ہے۔ اس لیے اس افسانے کا تھیم اپنی عمومی صورت میں ہمیں اپنے سماجی عمل کی تفہیم میں مدد دیتا ہے، مگر بیانیہ استدلال کے ذریعے۔ چوں کہ یہ ایک اصول ہے، اس لیے یہ ہمیں یہ اختیار بھی دیتا ہے کہ ہم اسے اختیار کریں یا مسترد کر دیں۔ ہم

اپنی شخصیت کا اثبات کریں یا اپنے سماجی رشتوں کا۔ اس سے آگے اس افسانے کی نشانیاتی حدود ختم ہو جاتی ہیں۔ یعنی یہ افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ آدمی کے لیے احسن صورت کیا ہے؟ اپنی شخصی نمو یا سماجی و معاشرتی سالمیت۔

اب تک تھیم کے تجزیے میں زیادہ تر کہانی پر انحصار کیا گیا ہے اور افسانے کے دوسرے ''حصے'' ڈسکورس کی طرف کم رجوع کیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ تھیم ہو یا آئیڈیالوجی، دونوں کے تجزیے میں کہانی اور ڈسکورس اہمیت رکھتے ہیں، تاہم یہ اہمیت یکساں نہیں ہوتی۔ یہ درست ہے کہ ہر افسانہ، کہانی اور ڈسکورس پر مشتمل ہوتا ہے، مگر ہر افسانے میں دونوں کی کارفرمائی کا عالم یکساں نہیں ہوتا۔ بعض میں کہانی اور بعض میں ڈسکورس حاوی ہوتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی افسانے کی کہانی عمدہ، مگر اس کا ڈسکورس نا قابلِ رشک ہو: افسانے میں واقعات کا انتخاب، ان کا باہمی ربط، اچانک اور متوقع طور پر وقوع پذیر ہونے والے ''موتف نما واقعات'' قاری کو متوجہ اور متاثر کرتے ہیں، مگر ان کے بیان، راوی کی تعبیروں اور تبصروں میں فنی اور نفسیاتی بصیرت کی افسوس ناک کمی ہوتی ہے۔ مقبولِ عام فکشن اس امر کی سب سے بڑی مثال ہے۔ لہٰذا افسانوی تجزیے میں یہ دیکھنا لازم ہوتا ہے کہ کس افسانے میں کہانی، ڈسکورس پر غالب ہے اور کہاں اس کے برعکس صورت حال ہے۔ جانکی کے تجزیے میں اگر کہانی پر انحصار زیادہ کیا گیا ہے تو اس کی وجہ ظاہر ہے۔ کہانی اور ڈسکورس کی باہمی صورتِ حال کو سمجھے بغیر محض کہانی، یا فقط ڈسکورس پر انحصار کرنے سے افسانے کی فنی و جمالیاتی قدر اور اس کے معنیاتی ابعاد نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ اس اعتبار سے موزوں افسانہ ہے کہ اس میں ڈسکورس، کہانی پر حاوی ہے۔ اس مفہوم میں کہ اس افسانے کی معنوی کائنات کی تشکیل میں کہانی سے زیادہ، کہانی کے بیانیہ عمل، کرداروں کے بیانات اور راوی جو واحد غائب، غیر جانب دار اور ہمہ

بین ہے، کی تعبیرات، کا حصہ ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا موضوع 'تقسیمِ ہند' ہے۔ اسے بعض نے 'آزادیِ ہند' بھی کہا ہے، جو درست نہیں، اس لیے کہ ایک تو تقسیمِ ہند اور آزادیِ ہند کے معنوی تلازمات میں کافی فرق ہے، اس کے باوجود کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت ممکن ہوئیں۔ ایک کا مفہوم سیاسی اور قومی ہے تو دوسرے کے مفہوم میں ثقافتی، مذہبی تلازمات کا غلبہ ہے اور قومی مفہوم بھی کوئی سادہ اور یک جہت مفہوم نہیں ہے۔ اس کی تہ میں وہ جغرافیائی اور مذہبی تصوراتِ قومیت موجود ہیں جو آزادیِ ہند کی تحریک کے دوران کارفرما تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں کہ منٹو نے ٹوبہ ٹیک سنگھ میں تقسیمِ ہند کو آزادیِ ہند پر ترجیح کیوں دی؟ اس کا سیدھا سادہ جواب یہ ہے کہ ترجیح کا معاملہ ہمیشہ اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔ منٹو کا بطور افسانہ نگار کمال یہ کہ اس نے اپنے عہد کی سیاسی، قومی فضا کے معاملے میں ایک آئیڈیالوجیکل موقف تو اختیار کیا، مگر اپنے افسانوی بیانیوں پر اس موقف کا بوجھ نہیں لادا۔ وہ اپنے افسانے کو آئیڈیالوجی کا ترجمان یا آئیڈیالوجی کی تشہیر کا ذریعہ نہیں بناتے۔ ان کے یہاں آئیڈیالوجی افسانوی متن سے باہر، ایک ترجیحی شعور کے طور پر موجود ہوتی ہے اور افسانہ تھیم پر مبنی ہوتا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کو ایک آئیڈیالوجیکل متن کے طور پر پڑھا گیا ہے اور اس کے موضوع کو تقسیم کے بجائے، محدود طور پر آزادیِ ہند قرار دیا گیا ہے۔ اس رویے کو متن کی 'آزادی' پر نقاد کے شب خون مارنے کی کوشش کے علاوہ کیا نام دیا جا سکتا ہے! ٹوبہ ٹیک سنگھ بلاشبہ تھیم کا افسانہ ہے اور اس کا تھیم ہے: ''آدمی کا وجود اور شناخت اس دھرتی کی مرہون ہے، جہاں وہ پیدا ہوتا ہے۔ اس دھرتی کی تقسیم سے آدمی کا وجود اور شناخت، اس بحران کا شکار ہوتے ہیں۔ جس سے آدمی سمجھوتا کر سکتا ہے نہ اس سے باہر نکل سکتا ہے۔''

یہ تھیم، فلسفے کے قبل تجربی اصول کی مانند نہیں ہے، جسے من مرضی کا نتیجہ اخذ کرنے کے لیے استعمال ّ یا جاتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس افسانے کو بآسانی آئیڈیالوجیکل افسانہ قرار دیا جا سکتا تھا۔ اصل یہ ہے کہ یہ تھیم افسانے کے ڈسکورس میں اسی طرح سرایت کیے ہوئے ہے جس طرح برف میں پانی۔ کسی افسانے میں آئیڈیالوجی کی کارفرمائی جانچنے کا ایک پیمانہ یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ اس میں راوی یا بیان کنندہ، افسانوی عمل میں کتنا دخل انداز ہوتا ہے، وہ کسی کردار کے اوصاف کی وضاحت اور کسی واقعے کی تعبیر میں کتنا حصہ لیتا ہے۔ اگر یہ حصہ افسانے میں اس کے متعین کردار سے زیادہ ہو اور یہ قاری کو افسانے کے خاص مفہوم کی طرف ہانکنے کے مترادف ہو تو سمجھیے آئیڈیالوجی کارفرما ہے۔ مثلاً افسانہ کفن میں جہاں سماجی صورتِ حال کے تناظر میں مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ''جس سماج میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی.....اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔'' یہ سراسر بیان کنندہ کی افسانوی عمل میں کھلی مداخلت ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مذکورہ تھیم پاگلوں کے تبادلے کی اس کہانی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، جو 1949-50 کے زمانے کو محیط ہے۔ یہ وہی زمانہ ہے جب سرحد کے دونوں اطراف سے آبادیوں کا تبادلہ ہو رہا تھا۔ ''دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق .... بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہو گیا...وہ مسلمان پاگل جن کے لواحقین ہندستان میں ہی تھے، وہیں رہنے دیے گئے تھے جو باقی تھے ان کو سرحد پر روانہ کر دیا گیا۔ یہاں پاکستان میں چوں کہ قریب قریب تمام ہندو سکھ جا چکے تھے، اس لیے کسی کو رکھنے رکھانے کا سوال ہی پیدا نہ ہوا، جتنے سکھ پاگل تھے، سب کے سب پولیس کی حفاظت میں سرحد پر پہنچا دیے گئے۔'' یہاں سب سے پہلا سوال ہی یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے پاگلوں کے تبادلے

کی کہانی کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ کیا مذکورہ تھیم کے لیے پاگلوں کی کہانی ہی اسے موزوں لگی؟ تقسیم کے موضوع کے سلسلے میں پاگل خانے کی کیا خصوصی معنویت ہے، جس کی ترسیل افسانہ نگار کو مطلوب ہے؟ اس کے جواب میں یہ کہنا تو نری سادہ لوحی ہوگی کہ چوں کہ منٹو نے کچھ عرصہ لاہور کے پاگل خانے میں گزارا تھا، اس لیے وہ کچھ خصوصی تجربات رکھتے تھے اور انھیں کو اس افسانے میں باندازِ دگر پیش کیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس افسانے کے تھیم کا نشانیاتی اور 'وجودیاتی تعلق' پاگل خانے کے ساتھ ہے۔

اردو کے بیش تر مابعد جدید نقادوں کی یہ رائے گونج پیدا کر رہی ہے کہ ہر ادبی متن آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔ اس باب میں ان کی دلیل یہ ہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہوتی ہے اور ادبی متن چوں کہ زبان کے ذریعے قایم ہوتا ہے، اس لیے اس میں آئیڈیالوجی کا عمل دخل لازمی ہے۔ بظاہر یہ رائے ٹھیک ٹھاک وزنی لگتی ہے، مگر اصل میں یہ آئیڈیالوجی کی نوعیت اور کارفرمائی کی پے چیدہ صورتوں سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے۔ دیکھیے، اگر آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہے تو پھر اس کا عمل دخل ہر قسم کے لسانی اظہار میں ہونا چاہیے اور اس بات کو قبول کرنے کا مطلب اپنی آزادی کے ہر امکان کا انکار اور یہ تسلیم کرنا ہے کہ پوری سماجی اور ذہنی زندگی آئیڈیالوجی کے ناقابلِ شکست شکنجے میں گرفتار ہے۔ آئیڈیالوجی زبان میں ہی لکھی ہوتی ہے، مگر پوری زبان میں نہیں، اس کی بعض صورتوں میں لکھی ہوتی ہے۔ خاص طور پر ان صورتوں میں، جن میں اشیا، اشخاص اور تصورات کے سلسلے میں ایک ترجیحی، اقتداری سلسلہ، بیّن یا مخفی طور پر موجود ہو، یا ان صورتوں میں، جہاں چیزوں کو تاریخی اور اسرار آمیز بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ اگر کوئی افسانہ نگار زبان کی انھیں صورتوں کو بروئے کار لائے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اس نے آئیڈیالوجی کو ہی پیش کیا ہے۔ بیش تر ترقی پسند اور جدید/علامتی افسانہ اس اعتبار سے آئیڈیالوجیکل ہے کہ اس میں زبان کی مخصوص اقتداری

صورتوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ تاہم افسانے میں آئیڈیالوجی کی پیش کش کا ایک اور انداز بھی ہے۔ اس میں آئیڈیالوجی کی ترجمانی کی بجائے اسے اور اس کی حکمت عملی کو منکشف کیا جاتا ہے۔ پہلی صورت میں افسانہ نگار آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے، خواہ وہ اس سے واقف ہو یا نہ ہو اور دوسری صورت میں وہ آئیڈیالوجی کی ''چیرہ دستیوں'' کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس کی قابلِ رشک مثال پریم چند کا افسانہ 'کفن' ہے۔

آئیڈیالوجیکل افسانوی متن بھی ''اسٹوری'' اور ''ڈسکورس'' کی ثنویت رکھتا ہے اور آئیڈیالوجیکل مطالعے میں دونوں یکساں طور پر اہم ہوتے ہیں۔ کبھی صرف کہانی آئیڈیالوجی کو پیش یا منکشف کر دیتی ہے اور کبھی ڈسکورس کے غائر تجزیے سے ہی آئیڈیالوجی تک پہنچا جا سکتا ہے اور کبھی دونوں کو برابر اہمیت دینی پڑتی ہے۔ کفن میں دونوں یکساں اہم ہیں۔

'کفن' ہمہ بین واحد غائب کے ''نقطۂ نظر'' میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ اصولی طور پر یہ نقطۂ نظر اس بیانیے کے لیے موزوں ترین ہے، جس میں راوی خود کو غیر جانب دار رکھنا چاہتا اور افسانوی عمل کو یہ آزادی دینا چاہتا ہے کہ وہ خود اپنی منطق کے تحت جاری رہے۔ عام طور پر یہ نقطۂ نظر سماجی نوعیت کے بیانیوں میں اختیار کیا جاتا ہے۔ لیکن جہاں بیانیے کی نوعیت شخصی ہو یا سماجی بیانیے کو شخصی تجربے کے استناد کے ساتھ پیش کرنا مقصود ہو وہاں واحد متکلم کا ''نقطۂ نظر'' برتا جاتا ہے۔ مگر ضروری نہیں کہ افسانہ نگار اس اصولی بات کا لحاظ رکھیں۔ کفن اگر چہ واحد غائب کے نقطہ نظر میں لکھا گیا ہے اور اس سماجی بیانیے کے لیے یہی موزوں بھی تھا، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بیانیے میں راوی کئی مقامات پر خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا، مداخلت کرتا اور افسانوی عمل کو کنٹرول کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو ایک دوسرے انداز میں آئیڈیالوجی کو افسانے پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔ مثلاً مادھو اور گھیسو کے کرداروں کی

وضاحت میں راوی کا یہ بیان اور خاص طور پر اس کا پہلا لفظ: ''کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔'' راوی کی اس خواہش کے زمرے میں آتا ہے، جوان دونوں کی بدتر حالت کے بدلنے کے ضمن میں وہ اپنے دل میں رکھتا ہے۔ نیز وہ سادھوؤں کو ایک ترجیحی مقام دیتا ہے۔ اسی طرح مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کے تجزیے میں راوی کا یہ کہنا بھی افسانوی عمل میں مداخلت ہے: ''ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا...'' اس لیے کہ بیان کنندہ نہ صرف دو طبقات کا ترجیحی، اقداری بیانیہ پیش کرتا ہے بلکہ طبقات کے لیے جن صفات کا استعمال کرتا ہے، وہ بھی غیر جانب دارانہ نہیں، اقداری ہیں۔ یہ کفن کے قاری کو اصل افسانوی عمل سے باہر کرداروں کے بارے میں رائے قایم کرنے کی ترغیب دیتی ہیں۔

عام طور پر سمجھا گیا ہے کہ واحد غائب کے بیانیوں میں بیان کنندہ کی مداخلت کا امکان زیادہ ہوتا اور واحد متکلم کے بیانیوں میں یہ امکان کم ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ امکان دونوں جگہ یکساں ہے۔ مداخلت، تیکنیکی طور پر متکلم یا غائب کا وہ بیان، وضاحت اور تعبیر ہے جو بنیادی افسانوی منطق کے لیے زاید اور غیر ضروری ہی نہ ہو، اسے متاثر بھی کرتی ہو۔ بیدی کا 'گرم کوٹ' واحد متکلم میں لکھا گیا ہے، مگر اس میں بھی دو ایک مقامات پر متکلم مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔ مثلاً اس افسانے کا متکلم/راوی، گرم کوٹ کی خواہش کرتا ہے۔ یہ خواہش جس محرک (دوسروں کے سوٹ) کے تحت پیدا ہوتی ہے، اس کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ نئے کوٹ کی خواہش، دوسروں کے نئے کوٹ دیکھ کر ہی پیدا ہوتی

ہے۔وہ یہ بھی اقرار کرتا ہے کہ اسے رفعتِ ذہنی سے زیادہ روسٹڈ (Roasted) پسند ہے۔
اس کے باوجود اس کا یہ تبصرہ ''نئے نئے سوٹ پہننا اور خوب شان سے رہنا ہمارے افلاس کا بدیہی ثبوت ہے۔'' ناگوار حد تک غیر ضروری تبصرے کی ذیل میں آتا ہے۔

بہ ہر کیف، ابتدائی صفحات پر راوی کی مداخلت کے بعد اور آگے کفن آئیڈیالوجی کو منکشف کرتا ہے، بنیادی افسانوی منطق کو پورے فنی وقار کے ساتھ قایم رکھتے ہوئے، کفن کا موضوع ''بنیادی انسانی خواہش'' ہے۔ وہ بنیادی خواہش، جو حقیقی نہیں، مگر اسے کچھ ایسے تاریخی عمل کے ذریعے سماج میں رائج کر دیا گیا ہے کہ لوگ اسے فطری سمجھتے اور خود کو اس کے سپرد کر دیتے ہیں۔ یہی نہیں وہ اس خواہش کا ایسا اسرار آمیز تصور بھی رکھتے ہیں کہ اس کی تکمیل کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد قرار دیتے ہیں اور اسی پر بس نہیں، وہ اپنی زندگی کے اس بڑے مقصد کی تکمیل کے لیے اپنی دسترس میں اور دسترس سے باہر، ہر چیز کو داؤ پر لگانے کو تیار ہو جاتے ہیں اور جب ان کی مراد بر آتی ہے تو وہ ''ارتفاع'' کے غیر معمولی تجربے سے بھی گزرتے ہیں مگر اس سارے عمل میں وہ بنیادی خواہش کے حقیقی اور آئیڈیالوجیکل ہونے کی رمز سے نا آگاہ رہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہاں سوال آئیڈیالوجی کے چھوٹے بڑے ہونے کا نہیں، اس کی کارکردگی کا ہے۔ بعض اوقات آئیڈیالوجی بڑی ہوتی ہے اور وسیع انسانی طبقے کی حقیقی فلاح کی ضامن ہوتی ہے اور کبھی یہ چھوٹی ہوتی ہے اور ایک اقلیتی گروہ کے وقتی مفادات کا ایجنڈا دوسروں کے مفادات کی قیمت پر رکھتی ہے۔ یہی صورت ادبی آئیڈیالوجی کی بھی ہوتی ہے۔ بہر کیف ان سب صورتوں میں اس کی کارکردگی یکساں ہوتی ہے۔ جو لوگ اور جو ادبا آئیڈیالوجی کے زیرِ اثر ہوتے ہیں، وہ اسے 'حقیقی انسانی صورتِ حال' سمجھ کر اس سے معاملہ کرتے ہیں مگر انسانی شخصیت میں آئیڈیالوجی کے آسیب نما عمل دخل کو ادبی متن منکشف کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ کفن ایک ایسا ہی ادبی متن

ہے۔ کفن کی کہانی مادھو اور گھیسو کی اس بنیادی خواہش کی تکمیل کی کہانی ہے، جو ایک خاص سماجی نظام میں انسانوں کی ''روح'' کی عظیم طلب بن جاتی ہے۔ یہ ایک طبقاتی سماجی نظام ہے۔ محنت کرنے والوں اور محنت کا استحصال کرنے والوں پر مشتمل طبقاتی نظام، جو ایک تاریخی عمل کے نتیجے میں، مادی قوتوں پر ایک طبقے کی اجارہ داری کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسے نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے، طے ہوتے ہیں۔ جب یہ مقاصد طے ہو جاتے ہیں، آئیڈیالوجی مستحکم ہو جاتی ہے تو مذکورہ طبقاتی نظام کو 'فطری انداز' میں مستحکم ہونے کی سہولت از خود حاصل ہو جاتی ہے۔ مادھو اور گھیسو کی بنیادی خواہش یا ان کی ''روح'' کی طلب بہ عینہٖ وہی ہے جو غالب طبقے نے بہ طور آئیڈیالوجی سماج میں رائج کی ہے 'عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت'۔ طبقاتی سماج میں اس مسرت کا حصول، زندگی کی سب سے بڑی قدر بن جاتا ہے۔

مادھو اور گھیسو کے پاس کچھ نہیں، جس کا استحصال کیا جا سکے، نہ مال اور نہ محنت اور نہ وہ مرتبے اور اختیار کی طاقت ہے کہ وہ دوسروں کا استحصال کر سکیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ استحصال کی خواہش ہی سے بے نیاز ہیں۔ وہ محروم طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور لگتا ہے کہ ان کی محرومی ایک ایسا خلا بن گئی ہے جسے سماج کی حاوی آئیڈیالوجی بھر رہی ہے۔ چناں چہ دیکھیے کہ وہ طبقاتی درجہ بندی میں سب سے نچلے درجے پر ہیں، مگر اپنے نقطۂ نظر اور عمل کے اعتبار سے بالائی طبقے میں شامل ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اور عمل ٹھوس مادی بنیاد کی عدم موجودگی کے سبب ایک طرح کا باطل شعور اور بھونڈی نقل ہیں۔ بدھیا کی تکلیف سے لاپروا ہو کر آلو بھون کر کھاتے چلے جانا اور ایک دوسرے سے بڑھ کر کھانے کی حرص میں مبتلا ہونا اور پھر کفن کے پیسوں سے دارو پینا، یہ بالائی طبقے کی استحصالی روشوں کی بھونڈی نقل ہی ہیں۔

آئیڈیالوجی کے نقطۂ نظر سے، افسانے کا سب سے اہم حصہ اس کا وہ اختتامی حصہ ہے جہاں مادھو اور گھیسو شراب کے نشے میں دھت دکھائے گئے ہیں۔ کفن کے پیسوں سے خریدی گئی شراب پی کر وہ ''ارتفاع'' کے ''غیر معمولی تجربے'' سے گزرتے ہیں۔ یہ ان کی زندگی کا سب سے بڑا تجربہ ہے، جس کی تمنا انھیں ہمیشہ رہی۔ ان کے بے ساختہ اظہارات سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مراد، عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت کا حصول ہی ہے: ''مرتے مرتے ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔'' اور ''ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اسے پن نہ ہوگا؟'' یہ تجربہ ارتقائی اس مفہوم میں ہے کہ وہ ''گہری مسرت'' محسوس کرتے ہیں۔ تاہم اتنی ہی گہری، جتنی ان کی ''روح'' ہے۔ نشان خاطر رہے کہ یہ ''مسرت'' فقط شراب کے نشے سے طاری ہونے والی بے خودی کا دوسرا نام نہیں ہے، بلکہ ان کی داخلی بے داری کا نام ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس تجربے کے نتیجے میں ان کی ''بہترین ذہنی صلاحیتیں'' بیدار ہو گئی ہیں اور وہ اس سماج پر تنقیدی رائے ظاہر کرنے لگے ہیں، جس کی وہ خود پیداوار ہیں۔

''کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑ بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کپھن چاہیے۔''

''کپھن لگانے سے کیا ملتا۔ آکھر کو جل ہی جاتا کچھ بہو کے ساتھ نہ جاتا۔''

''ہاں بیٹا بے کنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں... وہ بے کنٹھ میں نہ جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں مندروں میں جل چڑھاتے ہیں۔''

کہا جا سکتا ہے کہ یہ سارے تبصرے اس احساس گناہ کو مٹانے کی عقلی کوشش ہیں جو بدھیا کے کفن کے پیسوں کو عیاشی پر لٹانے کا نتیجہ تھا۔ گویا ان کے اندر اس قدر تو انسانیت

باقی ہے کہ وہ اپنے اعمال کے خیر یا بد پر مبنی ہونے کا احساس کر سکتے ہیں۔ ایک حد تک یہ بات ٹھیک بھی ہے، مگر یہ بھی دیکھیے کہ وہ اپنے احساسِ گناہ کو مٹانے کے لیے کس قسم کی کوشش کر رہے ہیں؟ وہ اپنے عمل کی تعبیر کے ذریعے ایک التباس پیدا کر رہے ہیں۔ بالکل ویسا ہی التباس، جیسا آئیڈیالوجی پیدا کرتی ہے۔ آئیڈیالوجی، کسی عقیدے، نظریے کو فطری اور تاریخی بنا کر پیش کرتی ہے، حالاں کہ وہ فطری اور تاریخی ہوتے نہیں۔ لہٰذا ان کا فطری ہونا التباس ہی ہے۔ کفن میں بھی باپ، بیٹا اپنی گفتگو سے یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں، جیسے ان میں انسانیت باقی ہے اور وہ بنیادی انسانی اقدار کا علم رکھتے اور اپنے باطن میں ان کی پاس داری کی مبہم سی ہی سہی، خواہش ضرور رکھتے ہیں۔ شاید اپنے دگرگوں اور ناموافق حالات کی بنا پر وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل میں ناکام رہے ہیں، لیکن یہ ساری کوشش، واضح سماجی تجزیوں کے باوجود باپ بیٹے کے عمل کے ''عیاشانہ اور مسرفانہ پہلوؤں'' کے کسی بھی درجے کے دفاع میں ناکام ہے۔ تاہم ان پر تعبیر اور تبصرے کا ایک پردہ ضرور ڈالتی ہے۔

ہم نے اب تک کے مطالعے میں فکشن یعنی ناول اور افسانے کی شعریات کو مشترکہ طور پر سمجھتے ہوئے اس کے بُعد کو بھی ملاحظہ کیا۔ اب آگے افسانے کے مقابلے الگ سے ناول کی شعریات کو دیکھنے کی سعی کی جا رہی ہے۔

☆☆

ناول کی شعریات

افسانہ کی طرح ناول بھی ادب کی ایک اہم ترین صنف ہے۔ اردو ادب میں اس کی تاریخ ڈیڑھ سو سال پر محیط ہے اور مغرب میں ناول کی تاریخ کو کم و بیش تین سو برس ہونے جا رہے ہیں۔ اس کے باوجود مروجہ قدیم نظام بلاغت و شعریات میں ناول شعریات کا کوئی حوالہ نہیں ملتا جس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ روایتی بلاغت و شعریات کے سروکار میں نثری اصناف شامل ہی نہیں تھے۔ ای۔ ایم۔ فاسٹر کے بقول "ناول کی بنیاد اس کے قصہ پن پر قائم ہے۔" گویا ناول اور افسانہ کی بنیادی ساخت ایک جیسی ہی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول قصہ گوئی کی ایک قسم ہے۔ قصہ گوئی اور داستان سے منتقل ہو کر اردو ناول کے ایک مخصوص شکل اختیار کرنے میں بہت سی باتوں کے علاوہ اس کی فنی تنظیم کو بے انتہا دخل ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ سماجی زندگی میں آنے والے انقلاب کے پہلو بہ پہلو ذہنی مظاہر میں بھی

انقلاب آتا ہے۔ مروجہ افکار، اقدار اور تصورات کے ساتھ فلسفۂ ادب میں تغیر و تبدیلی لازمی ہے اور یہی تغیر و تبدیلی اس کے ثبات کی دلیل بھی ہے۔ اگر ہم ادب کا مطالعہ کریں تو یہ واضح ہوتا ہے کہ ادب کی جتنی بھی اصناف ہیں سب میں عہد بعہد موضوع، مسائل اور فکر و فن کے اعتبار سے تبدیلی ہوتی رہی ہے۔ ادب میں یہ عمل سب سے پہلے رجحانات کی شکل میں نئی نئی قدروں کو پیش کرتا ہے کیونکہ ایک طرف نیا خیال اپنی اجنبیت کی وجہ سے عدم قبولیت کی فضا پیدا کر رہا ہوتا ہے تو دوسری طرف پرانا خیال اپنی بقا کی کوشش کر رہا ہوتا ہے۔ یہ کشمکش ہماری تاریخ کے ساتھ ساتھ ادبی تاریخ میں بھی ہر لحاظ سے دیکھی جا سکتی ہے۔ سماجی اور ثقافتی رجحانات نے ادب و فن میں بھی خارجی اور داخلی سطحوں پر تبدیلی کا عمل شروع کیا۔ جن کے نتیجے میں نظم و نثر میں موضوعاتی اور ہیئتی تبدیلی واقع ہوئی جس کا ایک مظہر ناول ہے۔ ناول کی ساخت و ہیئت پر اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

> ''ناول کو ایک صنف کا درجہ دینے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کی ساخت و ہیئت کے ایسے قاعدے تشکیل دیئے جائیں جیسے مسلمہ اصناف (Canonic genres) کے ساتھ مختص ہیں۔ اسی لئے ناول کا فن بہت سی آزادیاں فراہم کرتا ہے۔ جن سے عہدہ برآ ہونے کے لئے اپنے اوپر بہت سی پابندیاں عائد کرنی پڑتی ہیں۔ بے اصولے پن میں بھی کسی نہ کسی اصول کی تلاش کو اپنا منصب بنانا پڑتا ہے۔ یہ ایک ایسا وسیع کھیل کا میدان ہے جہاں کھلنڈرے پن، تفریح، دل بہلاوے، دماغ سوزی، سنجیدگی، ٹھوکہ لگانے اور چھیڑ چھاڑ کرنے کی کافی گنجائش ہے۔ ناول نگار کو ایک وسیع تر دنیا آباد

> کرنی پڑتی ہے۔ باختن مسلمہ روایتی اصناف کے مقررہ اسالیب اور ہیئتی اصولوں میں Unification یعنی متحد کرنے کے عمل کو زبان کے ہم کلامی (Dialogic) کے پہلو کو پیچھے دھکیل دینے کا باعث قرار دیتا ہے۔ ناول ایک پیچیدہ مگر سیال تنظیم کا نام ہے، اسی معنی میں ہر ناول ایک نیا فنی تجربہ ہوتا ہے، جس میں بقول باختن ہم بہ یک وقت زبان و تکلم کے کئی اسالیب سے دوچار ہوتے ہیں۔ زبان کے اس متشدد کردار کا بھی سامنا ہوتا ہے جو مقتدرہ اور ہر قسم کی آئیڈیولوجی کو رد کرنے کی طاقت رکھتا اور مرکز جویانی کوششوں کا تمسخر اڑاتا ہے۔ زبان کا یہ تصور مقتدرہ کے مستند ادبی زبان کے تصور کے منافی ہے۔ ناول کی زبان متضاد زبانوں سے ترکیب پاتی ہے اور جس میں نشو و نمو اور ارتقا کی صلاحیت ہوتی ہے۔'' (11)

ناول لفظوں کا فن ہے جس میں الفاظ کے انتخاب و استعمال اور جملوں کی ساخت و ترتیب کے ذریعہ ناول نگار کہانی کو اس طور پر لکھتا ہے کہ قاری کو وہ دیکھی بھالی محسوس ہوتی ہے اور وہ کہانی سے ایک قسم کا جڑاؤ محسوس کرتا ہے۔ ناول میں کہانی کو ایک خاص فنکارانہ طریقے سے پیش کیا جاتا ہے جس میں ناول نگار بیانیہ، بیان اور وضاحت و صراحت سے کام لیتا ہے اور بوقت ضرورت مصنف ہمہ داں و ہمہ بیں کا کردار بھی ادا کرتا ہے جس کے لئے وہ بمقتضائے فن واحد غائب، واحد حاضر یا واحد متکلم کی صورت میں فن پارہ میں اپنی موجودگی بھی درج کراتا ہے۔ پلاٹ، کردار، تکنیک اور اسلوب جیسے عناصر سے ناول کا تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ زندگی کی تفسیر، فطرت کی عکاسی و ترجمانی اور حقائق کی تصویر کشی وغیرہ ناول کے

بنیادی شعریات قرار پائے۔ علی عباس حسینی، وقار عظیم، یوسف سرمست، احسن فاروقی اور پروفیسر حسن جیسے ناول کے ناقدین نے انھیں پیمانوں اور اصولوں پر اردو ناول کی تعین قدر کی۔ اس دوران عالمی ادب میں ناول تنقید کے ماہرین نے زبان، بیانیہ، تھیم، آئیڈیولوجی وغیرہ کو ناول کی نئی شعریات قرار دیا، جس میں نارتھرپ فرائی، رومن جیکب سن، کلاڈ لیوی اسٹراس، اے جے گریما، زیرار زینت، زویتان تودوروف وغیرہ کی نظریات وخیالات نے مزید وضاحت وصراحت پیدا کی۔ اردو ادب میں بھی ان نظریات وافکار کی گونج سنائی دی اور 1980 کے بعد ناول کو ان نظریات وافکار کے پیمانوں پر بھی پرکھا جانے لگا اور یہ نئے اصول پرانے اصولوں کی توسیع کے بطور ابھرے۔ لہٰذا نئے ناولوں کی پیمائش قدر توسیع شدہ اصولوں پر ہونے لگی جس سے فنکار اور فن پارہ کے لئے کامیابی کی کسوٹی اور کڑی ہوگئی۔ گویا اب موضوع، پلاٹ، واقعات، کردار، زندگی اور زمانہ سے متعلق نظریات، زبان کا برتاؤ، اسلوب، حقیقت کی نقاب کشائی، معاصر یا مابعد جدید تہذیب کی عقدہ کشائی، بیانیہ، تھیم، آئیڈیولوجی وغیرہ ناول شعریات کے اصول قرار پائے۔

اردو ناول نگاری کا آغاز ڈپٹی نذیر احمد کے ناول 'مرأۃ العروس' (1869) سے ہوتا ہے۔ ان کے ناولوں میں اصلاح معاشرہ کا پہلو غالب ہے۔ جب ہم اس ناول کی شعریات کو موضوع بناتے ہیں تو لامحالہ ہمیں اس کے بیانیہ عرصہ یعنی اس کی سماجیات کو بھی دیکھنا ہوگا۔ اس طرح جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس ناول کا موضوع اصلاح معاشرہ ہے تو اسی وقت ہم یہ بھی کہتے ہیں کہ اس کی تشکیل میں قصہ گوئی کی بنیادی ساخت جس کو ہم نے افسانے کے فن میں ملاحظہ کیا ہے اس میں بھی شامل ہے۔ داستان کے فن سے گریز کرتے ہوئے جس نئے فنی احوال کو جمع کرنے یا خلق کرنے کی کوشش اس میں کی گئی ہے اصل میں وہی اس ناول کی شعریات ہے۔ یہاں ایک بات اور واضح کرنے کی ہے کہ کسی بھی ناول کی

شعریات میں فقط اس کے فنی معاملات کو دخل نہیں ہوتا بلکہ اس میں افسانہ یا کسی اور صنف کی طرح ہی اس کے موضوعاتی سروکار بھی شامل ہوتے ہیں۔ اس ناول کی شعریات میں سب سے پہلے ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ انہوں نے اپنے رفیق سرسید احمد خاں کی تحریک پر عمل کرتے ہوئے ناول کے ذریعہ مسلم معاشرے کو تعلیم کی طرف راغب کرنے کی کوشش کی۔ جب ہم اس کی شعریات پر تفصیلی نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں اس کے پلاٹ اور کرداروں کے ارتقا میں کئی خامیاں نظر آتی ہیں لیکن یہاں ہمیں یہ واضح کرنا ہے کہ اس کے بیانیہ عرصہ کو بھی اس کے فنی نقائص میں خاصا دخل ہے۔ دراصل ابتدائی زمانہ کے ناولوں میں اس نوع کی خامیاں یقینی طور پر مل جاتی ہیں۔ اس بات کو ہم اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ اس زمانے کے افسانے بھی کہیں نہ کہیں اسی طرح کی فنی خامیوں کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ گویا افسانہ اور ناول ایک مخصوص زمانے میں اپنی شعریات کو ایک دوسرے کے قالب میں منقلب کررہے تھے۔ اس طرح کا معاملہ جدید فکشن میں بھی بالعموم دیکھا جا سکتا ہے۔ دراصل افسانہ، ناول اور ناولٹ اپنی بنیادی ساخت یا شعریات کی تشکیل میں ایک ہی نوع کے قواعد کو خاطر میں لاتے ہیں۔ ہم ان میں فرق اس طرح کرتے ہیں کہ اس کے مزاج کو ٹٹول کر ان کے فنی استحکام یا قواعد کی جمالیات کو پیش کرتے ہیں۔

نذیر احمد کے دوسرے ناولوں 'بنات النعش' (1872)، 'توبۃ النصوح' (1877)، 'ابن الوقت' (1888)، 'ایامیٰ' (1891)، 'رویائے صادقہ' (1894) کو ان کے پہلے ناول کی شعریات سے بہت زیادہ الگ کرکے نہیں دیکھ سکتے۔ اسی طرح اس عہد کے دوسرے ناول نگاروں کے یہاں بھی ہمیں بیانیہ عرصہ کے نقطۂ نظر سے بعض ایسی ہی باتوں کا اعادہ کرنا پڑے گا۔ اس کے باوجود ہم اجمالی طور پر ناول کی ارتقائی تاریخ میں اس کی شعریات کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دور کے ناول نگاروں میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کا نام قابل ذکر ہے۔ ان کے ناولوں میں سرزمین اودھ کی سماجی اور معاشرتی صورت حال کا ذکر ملتا ہے۔ انہوں نے لکھنؤ کی معاشرتی وتہذیبی زندگی کو اپنی شاہکار تصنیف 'فسانۂ آزاد' (81-1880) میں پیش کیا ہے۔ علاوہ ازیں 'جام سرشار' (1888)، 'سیر کہسار' (1890)، 'کامنی' (1894)، 'بچھڑی دلہن' (1894)، 'ہشو' (1894)، 'طوفان بے تمیزی' (1894) وغیرہ لکھ کر اردو ناول کے موضوعات وکردار میں گراں قدر اضافہ کیا۔ جہاں تک ان کے ناول کی شعریات کا معاملہ ہے تو نئی تنقید کے ذیل میں اس کو استوار نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کے بیانیہ عرصہ کو نظر میں رکھا جائے تو ہمیں یہ کہنا ہوگا کہ ان کے یہاں بھی فکشن کے بنیادی خدوخال ملتے ہیں اور بعض معاملات میں یہ بے حد کامیاب ناول ہیں۔ ان کے یہاں اپنے تہذیب و معاشرت کی ثقافتی تاریخ کو کرداروں کی سائکی میں روشن کرنے کا رجحان ہے۔ ناول کی شعریات کے ضمن میں انہوں نے روایتی تصورات کو ہی اہمیت دی ہے۔ واقعات کی تجدید اور اس کے تسلسل میں انہوں نے اپنے پلاٹ کی تعمیر کی ہے جو نئی شعریات یا تنقید کے باب میں ان کے فن کا نقص قرار پائے گا۔ دراصل فن کی جدید بوطیقا میں کرداروں کے مکالمہ کے ذریعہ پلاٹ کی تعمیر کو فن کی جمالیات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسی ایک بات کو اگر اس عہد کے ناول میں تلاش کیا جائے تو اکثر ناول اور فکشن ہمیں مایوس کریں گے۔ اس کے علاوہ ہم کرداروں کے ارتقا کو ذہن میں رکھ کر ان ناولوں کو موضوع بنائیں تو معلوم ہوگا کہ اس عہد کے ناول منطقی بیانیہ کے بجائے ایک نوع کے مقصدی بیانیہ کو اپنے قالب میں پیش کرتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھیں تو ابتدائی زمانے کے اکثر ناول فکشن کی روایتی ساخت کو ہی خاطر میں لاتے ہیں۔

اس عہد کے بعض ناول نگاروں نے سرشار کی تقلید میں ناول لکھا۔ اس طور پر واضح

ہے کہ ان کے فن کی شعریات بھی کم وبیش انہی خطوط پر استوار ہے۔ ان کے مقلدین میں ایک اہم نام منشی سجاد حسین کا ہے۔ ان کے ناول 'حاجی بغلول' اور 'احمق الذین' (1897)، اہمیت کے حامل ہیں۔ حاجی بغلول، فسانۂ آزاد کے مزاحیہ کردار خوجی کی کئی معنوں میں تمثیل ہے۔ علاوہ ازیں ان کے تین مزاحیہ ناول 'پیاری دنیا'، 'کایا پلٹ' اور 'میٹھی چھری' قابل ذکر ہیں۔ اس دور کے مزاحیہ ناول نگاروں میں قاضی عزیزالدین، نوبت رائے نظر، سید صغیر حسین لکھنوی، محمد ممتاز وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ان ناولوں کا اجتماعی احساس ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اس وقت فکشن شعریات کی ایک مخصوص منطق تھی جس میں فن کار کے آزادانہ تجربات ان کے فن میں بہت زیادہ نمایاں نہ ہو سکے تھے۔

عبدالحلیم شرر سے قبل اردو میں تاریخی ناول نگاری کی کوئی مستحکم روایت نہیں تھی۔ شرر نے ویسے تو 1880 میں معاشرتی ناول، 'دلچسپ' لکھ کر اردو ناول نگاری میں قدم رکھا۔ جس دور میں رتن ناتھ سرشار نے معاشرتی ناول نگاری میں اپنا سکہ جما لیا تھا، اس عہد کے تقاضے کو مدنظر رکھتے ہوئے عبدالحلیم شرر نے اپنے آپ کو تاریخی ناول لکھنے کے لیے وقف کر دیا۔ تاریخی ناول نگاری کا فن اختیار کرنے کے کیا اسباب ومحرکات تھے اس کا اندازہ 'دلگداز' کے ایک مضمون کے اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

> "ہمارے سامنے دو ضرورتیں درپیش ہیں۔ ایک تو یہ کہ اپنی قوم کے گزشتہ حالات اور اگلی نیک نامیوں کو ظاہر کر کے آج کل کے بجھے ہوئے دلوں میں ایک تازہ جوش پیدا کریں تاکہ ان میں ولولہ پیدا ہو اور وہ کچھ کرنے اور ترقی کی سیڑھیوں پر چڑھنے کا ارادہ کریں اور ہمت کے ساتھ دوسری قوموں سے آگے نکلنے کی کوشش کریں... دوسرے یہ کہ موجودہ نسل کو اس کی غفلتوں اور

اس کی خرابیوں سے مطلع کریں اور ظاہر کریں کہ ہمارے دین
کے اجزا ہمارے دینی بھائیوں کی نا اتفاقیوں اور نالایقیوں،
جہالتوں اور بےفکریوں سے کس درجہ پریشان اور منتشر ہو رہے
ہیں۔"(12)

منقولہ اقتباس کو اگر اپنے مطالعے میں اہمیت دی جائے تو ہمیں معلوم ہو جائے گا کہ اردو ناول نگاری میں موضوع کی سطح پر جو شعوری تجربہ کیا گیا وہ کہیں نہ کہیں اس صنف کی شعریات کو وضع کرنے میں اردو فکشن کا اگلا قدم تھا۔ دراصل کوئی بھی صنف جب اپنے موضوع کو ایک بڑے سیاق میں کھولتی ہے تو اسی وقت یہ اس کے فنی لوازمات یا بنیادی ساخت میں بھی پیش قدمی کرتی ہے۔ حالاں کہ یہاں بھی کہیں نہ کہیں ناول نگاروں کے ذہن میں مقصدی ناول لکھنے کی بات ہمیں نظر آتی ہے اس کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں موضوع کی تبدیلی نے ناول کے فن یا شعریات کو اس کے ایک نئے رخ سے روشناس ضرور کیا۔

اس عہد کے بعض ناولوں کی فہرست کچھ اس طرح بنائی جا سکتی ہے۔ ملک العزیز ورجنا (1888)، حسن انجلینا (1889)، منصور موہنا (1890)، قیس ولبنیٰ (1891)، فلورا فلورنڈا (1896)، یوسف نجمہ (1891)، ایام عرب (1898)، فردوس بریں (1899)، مقدس نازنیں (1900)، شوقین ملکہ (1906)، ماہ ملک (1908)، فلپانا (1910)، زوال بغداد (13-1912)، روضۃ الکبریٰ (1913)، حسن کا ڈاکو (14-1913)، خوف ناک محبت (1915)، الفانسو (1915)، فاتح مفتوح (1916)، باک خرمی (18-1917)، جویائے حق (1917)، لعبت چین (1919)، عزیز مصر (1920)، طاہرہ (1922)، نیکی کا پھل (1924)، مینا بازار (1925) وغیرہ۔ ان تمام ناولوں میں ناول کی شعریات کو جدید تنقید کے

وضعی معنوں میں تلاش کرنا محال ہے۔ لیکن ان میں ایک نوع کی یکسانیت کے باوجود کہیں نہ کہیں شعوری یا لاشعوری طور پر اس کی بنیادی ساخت کو مستحکم کرنے یا توڑنے کا انداز بھی بہر حال ہے۔

انیسویں صدی کے آخری دہائی میں مرزا ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا (1898) کے ذریعہ سب سے پہلے ایک طوائف کی زندگی اور اس عہد کے لکھنوی زوال پذیر معاشرہ اور جاگیردارانہ نظام کو پیش کیا۔ یہ بہت ہی جرأت مندانہ قدم تھا۔ جس عہد میں عورت کو سماجی حیثیت حاصل نہ تھی، انہوں نے طوائف کو سماجی حیثیت دے کر پورے معاشرے کو چونکا دیا۔ رسوا کے دوسرے ناول افشائے راز (1896)، ذات شریف (1900)، شریف زادہ (1900) اور اختری بیگم (1924) بھی قابل ذکر ہیں۔ رسوا کے ناول نئی تنقید میں بھی اہم سمجھے گئے ہیں کہ اس کی شعریات میں استحکام اور نیا پن ہے۔

انیسویں صدی کے آخری دہے میں رومانیت کے غالب رجحان کے تحت لکھے جانے والے بہت سے معاشرتی ناول منظر عام پر آئے۔ ان میں عباس حسین ہوش کا 'ربط و ضبط' (1888) اور 'مرزا مستا کا' (1896)، شیخ احمد حسین مذاق کا 'عقد الجواہر'، محمد کامل کا 'دلفریب' (1893)، محمد سجاد مرزا کا 'دلفگار' (1892)، منشی گوری شنکر کا 'دل پسند' (1896)، منشی محمد مصطفیٰ خان آفت کا 'نیرنگ حسن'، منشی محمد عبدالغفور کا 'تنہا' (1897) اور 'دھانی دوپٹہ' (1897)، احمد احسن وحشی نگرامی کا 'اسرار آسیہ' (1897)، سید عاشق حسین عاشق کے ناول 'سلطان اور نازک ادا'، 'مشتاق و زہرا'، 'ناوک حسرت' اور 'مہاراجہ، کرشن پرساد کا 'مطلع خورشید' (1897)، منشی احمد حسین خاں کے ناول 'آئینہ روزگار'، 'فتنہ'، 'سادھو کے کرتوت'، 'حسرت'، 'خودکشی'، 'افغانی چھرا'، 'عبرت' اور 'قتل عمد'، ولی محمد کا ناول 'مکن بائی'، منشی ہادی حسن ہادی کے ناول 'خضر شباب'، 'عیاشی کا سد باب'، 'ہمین'، 'معشوق فرانس'، 'معشوقہ غدر' وغیرہ کے

نام لئے جاسکتے ہیں۔ ہادی حسن کے تمام ناول تعیش پسند معاشرے کے مشاغل کو پیش کرتے ہیں۔ ان ناولوں میں ایک نوع کی مضحکہ خیزی کا رجحان ہے اور فنی لوازم کا اہتمام بھی بڑا ڈھیلا ڈھالا ہے۔ دراصل ان ناولوں میں اکثر یہ کوشش کی گئی ہے کہ کہانی میں دلچسپی قائم رہے اور اس کی قصہ گوئی میں بھی تسلسل کا احساس ہو، حالاں کہ اس میں تفکیری خالی پن اور واقعات کی کھتونی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز میں مرزا عباس حسین ہوش، محمد علی طیب، مرزا محمد سعید، قاری سرفراز حسین اور راشد الخیری نے اردو ناول نگاری میں کارہائے نمایاں انجام دیئے۔ راشد الخیری نے اپنی ناول نگاری کی مدد سے مشرقی روایات کو قائم اور باقی رکھنے کی کوشش کی۔ ان کے ناولوں میں عورت کی معاشرتی تصویر پیش کی گئی ہے۔ انہوں نے سماجی اصلاح کے لیے عورتوں کی تربیت اور ان کی تعلیم کو بنیادی اہمیت دی۔ ان کے ناولوں میں بنت الوقت، نانی عشو، وداع خاتون، شب زندگی، عروس کربلا، صبح زندگی، شام زندگی، جوہر قدامت، ستونتی، سوکن کا جلاپا وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مرزا محمد سعید، راشد الخیری کے برخلاف مغربی تہذیب میں اچھائیوں کے متلاشی ہیں۔ احتشام حسین نے مرزا محمد سعید کے ناولوں کو رومانی کہا ہے۔ ان کے دونوں ناولوں 'خواب ہستی' (1905) اور 'یاسمین' (1908) میں سماجی حالات کے تغیرات اور فرد کی کشمکش کو بڑی عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ اس دور میں قاری سرفراز حسین کے ناول سید، سعادت، شاہد رعنا، بہار عبث، خمار عیش، سزائے عیش وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔

ان ناول نگاروں کے ساتھ ایک مکتب فکر بھی سامنے آیا جس کو ہم رومانی تحریک کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ رومانویت سرسید کی افادیت پسندی اور عقلیت کے جوابی رجحان کی شکل میں نمودار ہوئی۔ اس نے اردو ادب کی بہت سے اصناف کو متاثر کیا۔ نیاز فتح

پوری کے ناول 'ایک شاعر کا انجام' اور 'شہاب کی سرگزشت'، قاضی عبدالغفار کے ناول 'لیلیٰ کے خطوط' اور 'مجنوں کی ڈائری'، پنڈت کشن پرساد کول کے ناول 'شیاما' اور فیاض علی کے ناول 'شمیم اور انور' میں رومانوی اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

بیسویں صدی میں اردو ناول اس منزل پر پہنچ جاتا ہے جہاں فن کی جملہ مبادیات اس میں نظر آنے لگتی ہیں جس پر منشی پریم چند نے اپنے ناولوں کی عمارت کھڑی کی ہے۔ بلاشبہ بیسویں صدی کے آغاز سے 1936 تک کے دور کو پریم چند کا عہد کہا جاسکتا ہے۔ انہوں نے اس عہد میں اردو ناول کو نئے جہات سے روشناس کرایا۔ پریم چند نے اردو ناول میں سماجی حقیقت نگاری کا اظہار جس بے باکانہ انداز سے کیا ہے اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔ ان میں اصلاح پسندی اور سماجی و سیاسی ادراک کی قوت اپنے عہد کے دیگر ناول نگاروں سے زیادہ مستحکم اور دور رس تھی۔ ان کے ناولوں کے اکثر کردار نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو دیہاتی زندگی بسر کرتے ہیں، پریم چند نے اپنے شاہکار ناول 'گئودان' میں دیہی اور شہری زندگی کے سماجی مسائل کو خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے۔

پریم چند کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان کے ناولوں میں فکر و فن کی سطح پر تنوع پایا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں اجتماعی اور داخلی زندگی کی حقیقتوں کو بیان کیا ہے اور اپنے ہر ناول میں سماج اور فرد میں جو عمل اور ردعمل ہوتا ہے اس کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ناولوں میں اسرار معابد (1903)، ہم خرما ہم ثواب (1912)، جلوۂ ایثار (1912)، بیوہ (1912)، بازارِ حسن (1921)، چوگانِ ہستی (1929)، غبن (1928)، گوشۂ عافیت (29-1928)، نرملا (1929)، پردۂ مجاز (32-1931)، میدانِ عمل (1936) اور گئودان (1936) قابل ذکر ہیں۔ پریم چند نے مثالیت پسندی، سماجی حقیقت نگاری اور سیاسی و انقلابی آہنگ کے ذریعہ اردو ناول کو ایک بالکل الگ دنیا دکھائی تھی۔ شمیم

حنفی نے پریم چند کی حقیقت پسندی کے حوالے سے لکھا ہے:

"پریم چند کا ادبی نقطۂ نظر اس اعتبار سے قدرے متوازن ہے کہ وہ بلیغ رمز کی سمجھ سے یکسر محروم نہیں تھے۔ یہ کہ ناول اور افسانے میں زندگی کی ہو بہو عکاسی نہیں ہوتی، ہو بھی نہیں سکتی۔ یہاں تک ادیب اپنے تخیل اور اخذ و انتخاب کے ذریعہ واقعاتی کائنات کے متوازن ایک نئی کائنات خلق کرتا ہے جو واقعاتی کائنات سے مماثلت کے باوجود اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے۔" (13)

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر 1936 سے 1947 کے درمیان جتنے بھی ناول منظر عام پر آئے، ان میں اکثر ناولوں پر اس تحریک کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس سے قبل پریم چند کے ناولوں میں ترقی پسندی پائی جاتی تھی لیکن اس تحریک کے زیر اثر جو ناول لکھے گئے اس میں ترقی پسندی کی نوعیت دوسری تھی۔ اس دور کے نمائندہ ناولوں میں لندن کی ایک رات (1938)، شکست (1943)، ٹیڑھی لکیر (1947)، ضدی اور 'گریز' کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اس دور کے ناولوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں مغربی اثرات زیادہ پائے جاتے ہیں۔ اس عہد میں کئی مغربی ناولوں کے تراجم اردو میں ہوئے، جن کے اثرات سے اردو ناول میں نئی ہیئت اور تکنیک کی شمولیت ہوئی، ناول 'لندن کی ایک رات' مین شعور کی رو (Stream of consciousness) کی تکنیک کا استعمال اردو ناول میں پہلی بار ہوا ہے۔ ناول کے موضوعات و کردار اور ہیئت کی تبدیلی کی نوعیت پیش رووں کے ناولوں سے مختلف ہے۔ ہندستان کو آزادی حاصل ہوتے ہوتے اردو ناول نے کئی مدارج طے کیے۔ اردو ناول کو ارتقا کی منزل تک پہنچانے میں ناول کے موضوعات و کردار اور ہیئت و تکنیک کی

بدلتی نوعیت کو بڑا دخل ہے۔ 1947 میں ہندستان کو انگریزوں کے چنگل سے مکمل آزادی مل گئی، ملک کے عوام کا وہ خواب شرمندۂ تعبیر ہوگیا جس کے وہ خواہاں تھے، لیکن یہ آزادی تقسیم ہند کا المیہ بھی لے کر آ گئی، ملک کی تقسیم مذہب اور تہذیب کے نام پر دو قومی نظریے پر ہوگئی۔ اس تقسیم نے پوری انسانیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ایک ہی ملک کی دو آبادیوں کے تبادلہ کی وجہ سے فسادات، قتل و غارت گری کا بازار گرم ہوگیا۔ اردو ناول نے اس پوری صورت حال کی عکاسی کی ہے۔ اس عہد کے اردو ناول کے اکثر کردار اپنے وطن سے بچھڑنے کا کرب پیش کرتے ہیں۔ یہ ہی وجہ ہے کہ تقسیم ملک کے بعد سب سے زیادہ ناول لکھے گئے۔ آزادی کے بعد اردو ناول کے اسٹرکچر کا پورا منظر نامہ تبدیل ہوگیا۔ اگر ہم ابتدائی دور سے آزادی تک ناولوں کا مطالعہ کریں تو یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ فکری میلانات کے ساتھ ناول کے فارم میں تبدیلی ہوتی رہی ہے:

"جب ادب اور زندگی میں اتنی اور ایسی تبدیلیاں ہونے لگیں تو ناول کی ہیئت میں یہ تبدیلی قطعی ناگزیر تھی کیونکہ ناول کی صنف راست زندگی سے اپنا مواد لیتی ہے اور جوں جوں زندگی میں تبدیلی آتی ہے ویسے ویسے ناول میں تبدیلی آنا قطعی لازمی ہے۔" (14)

قرۃ العین حیدر سے قبل سجاد ظہیر نے اپنے ناول 'لندن کی ایک رات' میں 'شعور کی رو' تکنیک کا استعمال کیا تھا۔ یہ ان کی ابتدائی کوشش تھی اس لیے اس کا کینوس بھی بہت محدود ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول میں جس طرح شعور کی رو (Stream of consciousness)، آزاد تلازمہ خیال، (Free association of ideas) اور داخلی خود کلامی (Monologue) سے کام لے کر ہم کو یکبارگی ماضی، حال اور مستقبل سے

روشناس کرایا ہے اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔قرۃ العین حیدر نے اپنے اولین ناول 'میرے بھی صنم خانے' (1949) میں تقسیم ہند کے المیہ کا اظہار بے باک انداز میں کیا ہے، مشترکہ ہندستانی تہذیب کے ٹوٹنے کا ملال قرۃ العین حیدر کو بہت زیادہ تھا۔تقسیم ملک کی ٹریجڈی اس ناول میں دیکھی جاسکتی ہے۔یوسف سرمست نے بجا فرمایا ہے:

> ''قرۃ العین حیدر کا یہ دعویٰ حق بجانب ہے کہ انہوں نے اس ناول میں ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان قلم بند کی ہے اور یہ ٹریجڈی ہندوستان کی تقسیم ہے جس کی وجہ سے لاکھوں انسانوں کا خون بہایا گیا اور ایک ایسی تہذیب ایک ایسے تمدن اور ایک ایسی ثقافت کو ختم کیا گیا جو صدیوں کے اتحاد کی ایک عظیم الشان نشانی تھی۔''(15)

بیسویں صدی کے نصف آخر کو قرۃ العین حیدر کا عہد کہا جاسکتا ہے۔قرۃ العین حیدر نے اردو ناول کے موضوعات و کردار، ہیئت اور تکنیک کو نئے جہات سے روشناس کرایا۔اس دور کے ناول میں معاشرتی، سیاسی اور سماجی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں، اس کا گہرا اثر اردو ناول پر دیکھنے کو ملتا ہے۔اس دور کے ناولوں میں طبقاتی منافرت، فرقہ پرستی اور مشترکہ قومی تفریق کے خلاف آواز بلند کی گئی ہے۔قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناول 'سفینۂ غم دل' (1952) میں بھی تقسیم ملک کے المیہ کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

انتظار حسین کے ناول 'چاند گہن' (1952) میں فسادات کی ہولناکیوں اور بلوائیوں کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔یہ پاکستانی مہاجرین کی زندگی گزارنے اور ان کے مسائل کا بیان ہے۔کرشن چندر کے ناول 'جب کھیت جاگے' (1952) کا موضوع تلنگانہ تحریک اور طبقاتی کشمکش ہے۔راما نند ساگر کا ناول 'اور انسان مرگیا' (1952) تقسیم ہند

کے ردعمل کا نتیجہ ہے۔اس میں ہندستان کی آزادی اور اس کے فوراً بعد کے حالات کا بیان ہے۔اس میں واقعات اور کرداروں کو علامت بنا کر تقسیم کے دردناک فضا کی تصویر کشی کی گئی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' (1959) اردو ناول کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔اس ناول میں ہندستان کی ڈھائی ہزار سال کی تاریخ و تہذیب پنہاں ہے۔عینی آپا نے ہندستان کی تقسیم اور مشترکہ تہذیب کے مٹنے کا ذکر ناول میں والہانہ انداز میں کیا ہے۔گوتم نیلمبر، چمپا، منصور کمال الدین وغیرہ جیسے باشعور اور اہل فکر کردار اپنے فلسفوں کی زندگی کے نمائندے ہیں۔اس ناول کے تمام کردار ہر بدلتے دور میں اپنی فکری اور معاشرتی سطح پر موجود رہتے ہیں۔ان کرداروں میں اپنے اپنے عہد کی سیاسی بصیرت اور تہذیبی شعور کی جھلک نمایاں ہے۔یہ جدید عہد کی بدلتی ہوئی اقدار کے ساتھ بار بار واپس آتے ہیں۔فنی نقطہ نظر سے اس ناول کا کوئی ثانی نہیں ہے۔شعور کی رو، فلیش بیک کی تکنیک، داخلی خود کلامی، تلازمہ خیال وغیرہ کا استعمال بہت ہی خوش اسلوبی سے کیا گیا ہے۔اس تکنیک کی وجہ سے کردار کے داخلی و خارجی زندگی کے ساتھ ماضی اور حال واضح طور پر سامنے آجاتا ہے۔

جدیدیت کے رجحان نے بھی اردو ناول پر اثر ڈالا اس عہد میں فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی کے ذریعہ نفسیاتی کیفیت کی پیش کش کو ضروری قرار دیا جانے لگا۔جدید نفسیاتی علوم کے پیش نظر کرداروں کو صرف واقعات کے ردِعمل سے ہی نہیں پیش کیا جارہا تھا بلکہ اس کے جذبات واحساسات اور ذہنی کشمکش کو بھی اہمیت دی جارہی تھی۔اس دور میں 'شعور کی رو' کی تکنیک کے برتنے سے ماضی کے یادوں کے سہارے پچھلے زمانے کی گزری ہوئی قدروں اور تہذیبوں کو اردو ناول میں برتنے کا چلن پیدا ہوا۔اس دور کے ناولوں میں شہری

اور دیہی زندگی کے مسائل پر بھی گفتگو ہے۔شوکت صدیقی کا ناول ’خدا کی بستی‘(1959)اس دور کا اہم ناول ہے۔اس ناول میں نچلے طبقے کے لوگوں پر ہونے والے مظالم کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس دور میں احسن فاروقی کے ناول ’سنگم‘(1960) کرشن چندر کے ’غدار‘ (1960) اور قدرت اللہ شہاب کے ناول ’یا خدا‘ میں تقسیم ہند کی وجہ سے ہندستانی مشترکہ قومی تفریق کے خلاف آواز بلند کی گئی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے اپنے ناول ’تلاش بہاراں‘ (1961) میں شوبھا بنرجی کے کردار کے ذریعہ دو قومی نظریے کی سخت مخالفت کی ہے۔ خدیجہ مستور کے ’آنگن‘(1962) میں اپنے دو مرکزی کردار بڑے چچا کے کردار کے وسیلے سے کانگریس اور چھمی کے کردار کے ذریعہ مسلم لیگ کے افکار وخیالات کی ترجمانی کی گئی ہے۔

عبداللہ حسین کا ناول ’اداس نسلیں‘(1962) کا موضوع پہلی جنگ عظیم سے تقسیم ملک تک کے واقعات پر محیط ہے۔اس ناول میں عذرا، نعیم، علی، بانو، روشن آغا، مسعود نجمی ایسے کردار ہیں جو اپنی جڑوں سے کٹ جانے کی وجہ سے ایک نئی سرزمین پر دوبارہ قدم جمانے کی پیہم کوشش کر رہے ہیں۔عبداللہ حسین کے یہاں جو فکر ہے وہ جدید ناول کے فروغ میں بہت کارآمد ثابت ہوتی ہے۔عصمت چغتائی کا ناول ’معصومہ‘(1962) میں سقوط حیدرآباد کے نتیجے میں ہجرت کے واقعات پیش کیے گئے ہیں۔کرشن چندر کا ناول ’مٹی کے صنم‘(1962) تقسیم ہند کے دردناک واقعات کا غماز ہے۔جدید اردو ناول نگاری میں قاضی عبدالستار کی اہمیت مسلم ہے۔ان کے ناول ’شب گزیدہ‘(1966)، ’شکست کی آواز‘ (1967) اور ’غبار شب‘ میں تقسیم ہند کے مسائل پر گفتگو ہے۔

قاضی عبدالستار اس اعتبار سے اس دور کے ناول نگاروں سے منفرد ہیں کہ موضوعاتی سطح پر ان کے ناول میں آزادی سے قبل اور بعد کے ٹوٹتے بکھرتے زمینداروں،

جاگیرداروں اور کسانوں کی المناکیوں کا بیان ہے۔ان کے ناول بالخصوص ’دارشکوہ‘، ’صلاح الدین ایوبی‘ اور ’مرزا غالب‘ سیکولر جمہوریت پسند روایات کی بازیابی کے نمونے ہیں۔

حیات اللہ انصاری نے اپنے پانچ جلدوں پر مشتمل ضخیم ناول ’لہو کے پھول‘ (1969) میں تاریخ کے کئی گوشوں کی نقاب کشائی کی ہے۔یہ ناول بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے جدوجہد آزادی، تقسیم ملک، ہندو مسلم فسادات وغیرہ کئی پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس ناول میں نچلے اور اعلیٰ طبقے کے کرداروں کے ذریعہ ہندستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی کو بحسن وخوبی بیان کیا گیا ہے۔اس ناول میں ہندو مسلم فرقہ واریت پر بھی اظہار خیال ہے۔

خواجہ احمد عباس کے ناول ’انقلاب‘(1975) کا موضوع براہِ راست تحریک آزادی نہیں ہے لیکن یہ ناول ’جلیاں والا باغ‘ کے تاریخی واقعے اور گاندھی، ارون سمجھوتے تک کے حالات پر محیط ہے۔

عصمت چغتائی کا ناول ’ایک قطرہ خون‘(1976) کا موضوع براہِ راست تقسیم ملک نہیں ہے اس میں واقعات کربلا کا بیان ہے۔اس عہد میں قرۃ العین حیدر کا دو جلدوں پر مشتمل سوانحی ناول ’کارِ جہاں دراز ہے‘(1979-1977) اس دور کے دیگر ناولوں سے قدرے مختلف ہے۔قرۃ العین حیدر کا یہ کوئی نیا تجربہ نہیں تھا۔سوانحی اور آپ بیتی تکنیک کا استعمال مرزا رسوا کے ناول ’افشائے راز‘ میں ہوا ہے آزادی کے بعد کرشن چندر کے ناول ’میری یادوں کے چنار‘(1965) میں بھی اس تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔’کارِ جہاں دراز ہے‘ کے دونوں جلدوں میں مصنفہ نے اپنے جد امجد امام زین العابدین کے وقت سے قیام پاکستان تک کے واقعات کا ذکر کیا ہے۔عینی آپا کے ایک اور اہم ناول ’آخر شب کے ہم سفر‘ (1979) کے بارے میں فکشن کے ناقدین کا خیال ہے کہ ’آگ کا دریا‘ کے بعد مصنفہ کا

دوسرا اہم ناول ہے۔اس ناول میں بنگال کی تہذیبی اور ثقافتی زندگی کے حوالے سے بڑے موثر اور فنکارانہ انداز سے حقیقت کی عکاسی کی گئی ہے۔ ناول میں 1942 سے لے کر 1971 تک کے واقعات کو تاریخی تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔

آزادی کے بعد جتنے بھی ناول منظر عام پر آئے ، ماحول اور موضوعات کی سطح پر دیکھا جائے تو اکثر ناولوں میں آزادی سے قبل کی تہذیب و معاشرت کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس عہد کے زیادہ تر ناول برصغیر کے ماضی خاص کر برطانوی سامراجی حکومت، قومی جدوجہد اور تقسیم کے وقت کے ہندستان کی تصویر کشی کرتے ہیں۔اس دور کے کچھ ناول نگار ایسے ہیں جو آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد ناول لکھتے رہے تھے۔ان میں ایک اہم نام کرشن چندر کا ہے۔ان کے ناولوں میں ہندستان کی معاشرت میں جو تغیرات ہوئی تھیں اور جو انقلابی خواہشیں سرگرم رہیں تھیں انہیں کی ترجمانی کی گئی ہے۔کرشن چندر کو اس اعتبار سے فوقیت حاصل ہے کہ انہوں نے اس دور میں سب سے زیادہ ناول لکھے۔

شکست، غدار، مٹی کے صنم، جب کھیت جاگے، کے علاوہ ان کے ناولوں میں 'طوفان کی کلیاں' (1954)، ' دل کی وادیاں سوگئیں' (19956)، ' آسمان روشن ہے' (1957)، 'باون پتے' (1957)، 'ایک گدھے کی سرگزشت' (1957)، 'ایک عورت ہزار دیوانے' (1957)، 'سڑک واپس جاتی ہے' (1961)، 'میری یادوں کے چنار' (1962)، 'گدھے کی واپسی' (1962)، بوربن کلب' (1962)، 'ایک وائلن سمندر کنارے' (1963)، 'درد کی نہر' (1963)، 'ایک گدھا نیفا میں' (1964)، 'چاندی کا گھاؤ' (1964)، 'زرگاؤں کی رانی' (1966)، 'گنگا بہے نہ رات' (1966)، 'پانچ لوفر ایک ہیروئن' (1966)، 'ہانگ کانگ کی حسینہ' (1966)، 'دوسری برف باری سے پہلے' (1966)، 'گوالیار کا حجام' (1969)، 'چندہ کی چاندنی' (1971)، 'ایک کروڑ کی بوتل' (1971)، 'مہارانی' (1971)، 'آئینے اکیلے ہیں'

(1972)، 'چنبل کی چنبیلی' (1973)، 'اس کا بدن میرا چمن' (1974)، 'سونے کا سنسار' (1976)، 'محبت بھی قیامت بھی' (1974) اور 'سپنوں کی وادی' (1977) قابل ذکر ہیں۔

کرشن چندر نے فرقہ وارانہ فسادات، انسان دوستی، ترقی پسندی، جاگیردارانہ نظام، طبقاتی کشمکش، عورتوں کے مسائل، رومانیت، انسانی مساوات اور خدا پرستی جیسے موضوعات کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ہے۔کرشن چندر نے 1942 سے 1977 تک اردو ناول نگاری میں گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔

اس دور کے اہم ناولوں میں انتظار حسین کا ناول 'بستی' (1980) ہے۔اس ناول میں 1971 کی ہند و پاک جنگ کے مسائل کو دلکش انداز میں بیان کیا گیا ہے۔اس ناول میں اسلوب اور ہیئت کے بہترین نمونے ملتے ہیں۔اس ناول میں قتل وغارت گری کی ایک علامت تقسیم ہند ہے۔انتظار حسین نے برصغیر کے المیے کی تصویر کو اس ناول میں پیش کیا ہے اور ان کے ناول 'چاند گہن' میں بھی یہی تصویر دکھائی دیتی ہے۔

'راجہ گدھ' (1980) بیسویں صدی کے آخری دو دہائیوں کا اہم ناول ہے۔بانو قدسیہ نے اس ناول میں نفسیاتی کردار نگاری کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے۔قیوم جو ناجائز تعلقات رکھتا ہے، اس کو احساس گناہ بھی ہے لیکن ان سب کے باوجود وہ اپنے جنسی جذبوں پر قابو نہیں رکھ پاتا ہے۔عبدالصمد کے ناول 'دو گز زمین' (1988) میں بھی آنگن کی طرح ایک گھر میں دو اہم سیاسی جماعتوں کانگریس اور مسلم لیگ کے حامیوں کی کشمکش ہے۔عبداللہ حسین کے ناول 'باگھ' (1982) کا موضوع ہند و پاک جنگ ہے جس میں کشمیر کی تخریبی کارروائیوں کی روداد ملتی ہے۔

انتظار حسین کے ناول 'تذکرہ' (1987) میں ہندستانی مشترکہ تہذیب کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ناول میں ہندو مسلم اتحاد اور باہمی رواداری کے نقوش ملتے ہیں۔اسی طرح ان

کے ناول 'آگے سمندر ہے' (1994) میں جواد میاں کے کردار کے ذریعہ معاشرتی حقائق کو ماضی اور حال دونوں میں زندہ رکھا گیا ہے۔ اس ناول کا مرکزی خیال تقسیم ہند کی وجہ سے پاکستان کی طرف ہجرت کا واقعہ ہے اور اس واقعہ سے پیدا ہونے والے اجتماعی اور انفرادی مسائل ہیں۔

بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں میں قرۃ العین حیدر کے دو ناول 'گردش رنگ چمن' (1887) اور 'چاندنی بیگم' (1990) میں برصغیر کی عوام کو جن تہذیبی، معاشی اور معاشرتی تبدیلیوں سے گزرنا پڑا اور جن دشواریوں سے دوچار ہونا پڑا وہ سب کچھ ان تہہ دار ناولوں میں موجود ہے۔ چاندنی بیگم ان کے تمام ناولوں سے اس لیے منفرد ہے کہ اس میں نچلے طبقے کے کرداروں کو خاصی جگہ دی گئی ہے۔ جوگندر پال نے اپنے ناولٹ 'خواب رو' (1991) میں کراچی کے مقامی لوگوں اور مہاجرین کی باہمی آمیزش کو جس معروضی انداز کے ساتھ فنکارانہ سطح پر پیش کیا ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں بہت سے اہم ناول منظر عام پر آئے جن میں علیم مسرور کا 'بہت دیر کر دی' (1976)، فصیح احمد کا 'آبلہ پا' ممتاز مفتی کا 'علی پور کا ایلی'، اختر اور ینوی کا 'حسرت نغمہ'، جیلانی بانو کا 'بارش سنگ'، انور سجاد کا 'خوشبو کا باغ'، رضیہ سجاد ظہیر کا 'دسمن'، اپندر ناتھ اشک کا 'گرتی دیواریں'، الیاس احمد گدی کا 'پڑاؤ' (1980)، جوگندر پال کا 'نادید' (1991)، صلاح الدین پرویز کا 'نمرتا'، فہیم اعظمی کا 'جنم کنڈلی'، غضنفر کے ناول 'پانی' (1989)، 'کانچ کا بازی گر' (1992) اور 'کہانی انکل' (1994)، عشرت ظفر کا 'آخری درویش' (1993)، مظہر الزماں کا 'آخری داستان گو'، عبدالصمد کے 'مہاتما' (1992) اور 'خوابوں کا سویرا' (1999)، ساجدہ زیدی کے 'موج ہوا پیچاں' اور 'مٹی کے حرم'، یعقوب یاور کا 'دل من' حسین الحق کا 'فرات'، الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا'، اقبال مجید کے ناول 'کسی

دن' (1998) اور 'نمک' (1999)، کشمیری لال ذاکر کا 'میرا شہر ادھورا سا' (1990)، مشرف عالم ذوقی کے ناول 'نیلام گھر' (1992)، 'شہر چپ ہے' (1996) اور 'بیان' (1998)، کوثر مظہری کا 'آنکھ جو سوچتی ہے' وغیرہ کو اہم ناولوں میں شمار کیا گیا ہے۔

آزادی کے بعد اردو ناول بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتا ہے۔ تقسیم ہند، ہندو پاک جنگ، بنگلہ دیش کا قیام، فرقہ وارانہ فسادات، بابری مسجد کی شہادت، نکسلائٹ موومنٹ وغیرہ اس دور کے ناولوں کے موضوعات رہے ہیں۔ اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں بہت سے ناول منظر عام پر آئے۔ لیکن ان میں معدودے چند ناول ایسے ہیں جس سے اردو فکشن کی دنیا میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے۔ صلاح الدین پرویز کے ناول 'دی وار جرنلس' اور 'ایک ہزار دو راتیں'، محمد علیم کا 'میرے نالوں کی گم شدہ آواز' (2002)، پیغام آفاقی کے ناول 'وحشی' (2001)، 'آخری پٹھان' اور 'اکیلی'، شفق کا ناول 'بادل'، اچاریہ شوکت خلیل خاں کا ناول 'اگر تم لوٹ آئے'، شاہد اختر کے ناول 'برف پر ننگے پاؤں' اور 'شہر میں سمندر'، شموئل احمد کا 'ندی' غضنفر کا 'مم'، عبدالصمد کا 'دھمک'، ثروت خاں کا 'اندھیرا پگ'، شمس الرحمن فاروقی کا 'کئی چاند تھے سر آسماں' ادریس صدیقی کا 'تنہا ہمسفر'، خالد جاوید کا 'موت کی کتاب' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

ان ناولوں کے موضوعاتی پہلوؤں کو یہاں اس لیے روشن کیا گیا تا کہ ہم بڑی آسانی سے ان کی بنیادی ساخت کو محسوس کر سکیں۔ دراصل ان تمام ناولوں میں بیانیہ/کہانیہ اور اس کے پیٹرن کا نیا انداز ملتا ہے جن کو فقط برتاؤ کی بنا پر افسانے کے پلاٹ اور کرداروں سے الگ کر سکتے ہیں۔ بعد کے ناولوں کے تعلق سے یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس میں پلاٹ کی تعمیر کرداروں نے کی ہے۔ ہمارے یہاں ناول کی شعریات جن بنیادوں پر قائم ہے اور بڑی حد تک توانا بھی ہے، اس نے نئی تنقید کے محاورہ کی تشکیلات میں بالعموم کوئی اہم

رول ادا نہیں کیا ہے، بالخصوص "آگ کا دریا"، جس کی حیثیت لینڈ مارک کی ہے۔ 'آگ کا دریا' ناول کی شعریات کی تشکیل میں اس طور سے دخیل ہے کہ نئی شعریات کے تمام تر امتیازات دھندلا گئے ہیں۔ چنانچہ ان دنوں جو ناول شائع ہو رہے ہیں، ان کے مطالعات کو قائم کرنے میں ایک بڑی دشواری یہ ہوئی ہے کہ ہمارے ناقدین بعض ایسے ہی ناول شعریات کے اسیر ہیں، اس لیے کوئی سنجیدہ بحث اب تک قائم نہیں ہو سکی ہے۔ حالانکہ آزادی کے بعد اُردو فکشن پر غور کرتے ہوئے بلراج کومل' ابوالکلام قاسمی' انیس اشفاق اور انور خاں ایسے ناقدین نے بعض نکات کی نشاندہی کی ہے اور کسی حد تک ایک حد فاصل بھی قائم کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن ان امور پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا اور یہ واقعہ تو بے حد روشن ہے کہ کوئی نقاد ہم عصر اُردو ناول کے مطالعات میں کھل کر سامنے نہیں آیا ہے۔ اندیشے، خدشات، تعصبات اور توقعات کا مظاہرہ کم و بیش سب نے کیا ہے۔ اس رویے نے تخلیق کاروں کے ذہن کو بھی گمراہ کیا ہے۔ نئے مطالبات اور عصری تقاضوں کے تحت جو ناول لکھے جا رہے ہیں، میرے خیال میں ان کی تفہیم کے دوران ایک حد فاصل قائم کرنا ہی نئی شعریات کی تشکیل اور نئے ڈسکورس کو قائم کرنا ہے۔

دو گز زمین، مہاتما، دھمک، بولو مت چپ رہو، فائر ایریا، مکان، دویہ بانی، وش منتھن، شوراب، کانچ کا بازی گر، ندی، مہاماری، پوکے ماں کی دنیا، نمبردار کا نیلا، اگر تم لوٹ آئے، اندھیرا پگ، جیسے ممبر کہتے ہیں صاحبو، اور 'دروازہ ابھی بند ہے' ناولوں کا مطالعہ کن خطوط پر قائم ہو؟ اس پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ماقبل شعریات کی مسلسل منطق میں اس نوع کے مطالبات کو انگیز کرنا ہم عصر اسالیب بیان کی تشکیل سے کہیں زیادہ اس کی رد تشکیل کو واضح کرنا ہے۔ سیاسی اور سماجی سائیکی نے جس طرح سے مسائل کو شفٹ (Shift) کیا ہے اور ایک نوع کے ذہنی بحران کو جنم دیا ہے، اس کو اُجالنا نئی شعریات کی

تشکیل کی جانب پیش قدمی ہے۔ ثقافتی متن کی مسلسل منطق سے بہر صورت انکار ناممکن ہے لیکن ہم عصر اردو ناول تاریخ، تہذیب اور اساطیر جیسے نشانات کو اس طور پر قبول کرنے کے حق میں نہیں ہے، جس طرح ماقبل شعریات اور اسالیب بیان میں اس کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔

☆☆

حواشی

(1) گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات: تشکیل و تنقید۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2009۔صفحہ 12۔

(2) ایضاً۔صفحہ 12-11۔

(3) ایضاً۔صفحہ 12۔

(4) شافع قدوائی، فکشن مطالعات: پس ساختیاتی تناظر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2010۔صفحہ 57۔

(5) ایضاً۔صفحہ 58۔

(6) ایضاً۔صفحہ 58۔

(7) ایضاً۔صفحہ 59-58۔

(8) ناصر عباس نیر (مرتب)، ساختیات: ایک تعارف۔پورب اکادمی، اسلام آباد۔2011۔صفحہ 29۔

(9) E. M. Forster, Aspects of the Novel. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England. 1985. Page No. 44.

(10) Ibid, Page No. 87.

(11) علی کریم، سید (مدیر)۔فکر و تحقیق (سہ ماہی۔ناول نمبر) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی۔2016۔صفحہ 10۔

(12) عظیم الشان صدیقی، اردو ناول کا آغاز و ارتقا۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008۔صفحہ 359۔

(13) شمیم حنفی، کہانی کے پانچ رنگ۔مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔1983۔صفحہ 24۔

(14) یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اردو ناول۔ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔1995۔

(15) ایضاً۔صفحہ 478۔

تیسرا باب:۔ اردو ناول کی شعریات کی معنیاتی جہت

امیجری، تھیم
ٹون، ٹینشن

امیجری:

الگ الگ ڈکشنری میں امیجری کی لغوی وضاحت اس طرح کی گئی ہے:

1.The formation of mental images, figures, or likenesses of things, or of such images collectively: the dim imagery of a dream.

2.Pictorial images.

3.The use of rhetorical images.

4.Figurative description or illustration; rhetorical images collectively.

5.Psychology: mental images collectively,

esp.those produced by the action of imagination.

یعنی ذہنی تصویر کشی، تصویری اشکال، لغوی بیان وغیرہ امیجری کے لفظی معانی ہیں لیکن اس کے اصطلاحی معنی کی وضاحت کرتے ہوئے ایلکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگن لکھتے ہیں کہ ادبی استعمال میں امیجری سے مراد وہ ذہنی تصویریں ہیں جو الفاظ کے ذریعہ تشکیل پاتے ہیں اور تجسیمی ادراک یا پھر حسی اثرات کے لیے حوالہ بنتے ہیں:

"More especifically, in literary usage imagary refers to images produced in the mind by language, whose words may refer either to experiences which could produce physical perceptions were the reader actually to have those experiences, or to the sense-impressions themselves."(1)

اسی طرح M.H. Abrams نے A Glossary of Literary Terms میں امیجری کی مفصل وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"This term is one of the most common in criticism, and one of the most variable in meaning. Its applications range all the way from the "mental pictures" which, it is sometimes claimed, are experienced by the reader of a poem, to the totality of the

comments which make up a poem. Examples of this range of usage are C. Day Lewis' statements, in his *Poetic Image* (1948), pp. 17-18, that an image "is a picture made out of words", and that "a poem may itself be an image composed from a multiplicity of images."(2)

اس کا لب لباب بھی یہی ہے کہ امیجری لفظوں سے تشکیل شدہ ذہنی تصویر کا ہی نام ہے۔ نفسیاتی ماہرین نے اس ذہنی تصویر کو سات زمروں میں رکھا ہے: بصری، سمعی، شامّی، لامسی، ذائقی، عضویاتی اور عضلاتی۔ یہ زمرے ادب کی سمجھ کی کسی بھی کوشش کے لیے بنیادی نوعیت کی اہمیت کے حامل اس لیے بھی ہیں کیونکہ یہ اس کی فطریات سے متعلق ہیں۔ ادب میں کسی بھی متن کی ترسیل میں قاری کے یہ تمام ادراکات اہم ہیں کیونکہ تخلیق کار ناول/افسانہ کے آرٹ میں باقاعدہ امیجری کو متن میں شامل کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ عام طور سے متعلقہ اشیا کی حالت کو بیان کرتا ہے، جائے وقوع کی نشاندہی کرتا ہے اور اس کی خصوصیات کو شمار کرتا ہے۔ اسی وجہ سے قاری نہ صرف اس شے کی امیجری کو محسوس کرتا ہے بلکہ اس کی مخصوص حالت کو بیانیہ میں اہمیت کے ساتھ قبول بھی کرتا ہے۔ عام طور پر 'امیجری' کی اصطلاح تین معنوں استعمال کی جاتی ہے۔ M. H. Abrams نے اس کو تفصیل کے ساتھ یوں بیان کیا ہے:

"Three discriminable uses of the word, however, are especially frequent; in all

these senses imagery is said to make poetry *concrete*, a opposed to *abstract:*

(1) "Imagery" (that is, "images" taken collectively) is used to signify all the objects and qualities of sense perception referred to in a poem or other works of literature, whether by literal description, by *allusion*, or in the *vehicles* (the secondary references) of its similes and metaphors...

(2) Imagery is used, more narrowly to signfy only specific descriptions of visible objects and scenes, especially if the description is vivid and particularized,...

(3) Commonly in recent usage, imagery signifies *fugurative language*, especially the *vehicles* of metaphors and similes. Critics after the 1930s, and notably the *New Critics*, went far beyond earlier commentators in stresseing imagery, in this sense, as the essential component in poetry, and as a major factor in poetic meaning,

structure, and effect." (3)

یعنی امیجری کبھی حسی ادراکات کے تمام مقاصد اور خصوصیات پر دال ہوتی ہے، جن کی طرف کسی ادبی تخلیق میں لفظی بیانیہ یا صنعتوں کے ذریعہ اشارہ کیا جاتا ہے اور کبھی امیجری محدود معنی میں استعمال کی جاتی ہے اور اس سے صرف کچھ خاص قابل دید اشیا اور مناظر ہی مراد لیے جاتے ہیں۔ لیکن اب عام طور پر امیجری سے استعاراتی زبان مراد لی جاتی ہے اور نئی تنقید میں یہی مروج و مقبول ہے۔

تھیم:

آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق: A theme is the central topic a text treats یعنی کوئی ناول جس مرکزی موضوع کو برتتا ہے وہ تھیم ہے لیکن ایسا سمجھنا یوں غلط ہے کہ کوئی بھی متن جس موضوع کو برتتا ہے وہ تو تھیم ہے ہی لیکن قاری قرأت کے بعد جو تأثر قبول کرتا ہے وہ بھی تھیم ہے اور اگر قاری کے تأثر سے ناول کے مرکزی موضوع کی تائید ہو جاتی ہے تو تھیم کی پہلی تعریف کو قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہے۔ حالاں کہ واقعات کو پلاٹ میں منظّم کرنے والی قوت، بیانیہ کا تھیم ہے۔ ممکن ہے کہ کسی ناول کا موضوع ایک ہو لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ اس کا تھیم بھی ایک ہو، اصل میں ایک ناول کے پیٹرن میں ایک سے زائد تھیم بھی ہو سکتے ہیں۔ انہیں باتوں کا ذکر کرتے ہوئے Peter Childs اور Roger Fowler نے The Routledge Dictionary of Literary Terms میں لکھا ہے:

"Theme Traditionally means a recurrent element of subject matter, but the modern

insistence on simultaneous reference to form and content emphasizes the formal dimension of the term. A theme is always a subject, but a subject is not always a theme: a theme is not usually thought of as the occasion of a work of art, but rather a branch of the subject which is indirectly expressed through the recurrence of certain events, images or symbols. We apprehend the theme by inference–it is the rationale of the images and symbols, not their quantity."(4)

یعنی تھیم روایتی طور پر سبجیکٹ میٹر کا بار بار واقع ہونے والا عنصر ہے۔ لیکن فارم اور مواد کا متوازی حوالہ پر موجودہ زور اس اصطلاح کے فارمل پہلو کو اہمیت دیتا ہے۔ یعنی ایک تھیم لازمی طور پر موضوع ہے لیکن موضوع بھی لازمی طور پر تھیم بن سکے ایسا ہونا ضروری نہیں ہے۔ عام طور پر تھیم کو کسی فنی نمونہ کا سبب نہیں مانا جاتا، بلکہ اسے موضوع کے ایک شاخ کی طرح گردانا جاتا ہے جو بالواسطہ کچھ خاص واقعات، تصورات اور علامات کے ذریعہ مترشح ہوتا ہے۔ گویا تھیم تصوارات وعلامات کا منطقی نتیجہ ہے۔

تھیم کیا ہے اس کے ادبی معنی کیا ہیں اور کیا یہ فلسفہ ہے؟ ان سوالوں کو ادبی تنقید

نے قائم کیا ہے۔ اس ضمن میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے Gerald Warner Brace اپنے مضمون 'Theme in Fiction' میں لکھتے ہیں:

"Who can say what theme in art really is? We may call it the unifying idea, but that does no more than substitute one abstract term for another. Is theme a "philosophy"? Is it a moral? Is it a universal truth? Is it no more than the "momentary stay against confusion" that Robert Frost proposes? Must every good piece of fiction have a theme? Does a writer evolve his theme with conscious and rational purpose or does he simply tell his story as it comes, in hopes that it will achieve the larger significance that everyone looks for in art? If he is wise enough to write good fiction at all, he is presumably wise enough to evaluate his materials with persuasive consistency." (5)

متذکرہ باتوں میں تھیم کی کارکردگی اور اس کے رول کو صراحت سے بیان کرتے ہوئے واضح طور پر یہ کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ تھیم اصلاً کسی بھی فکشن میں ایک Unifying Idea ہے جو کہانی کی مرکزیت اور اس کے تار و پود کو قائم رکھتا ہے۔ دراصل یہاں جتنی بھی

باتیں کی گئی ہیں اس کی مظہریت سے متعلق ہیں اس میں کہیں بھی حتمی اور یقینی طور پر کچھ بھی کہنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے لیکن بعض بے حد اہم سوال بھی قائم کیے گئے ہیں کہ کیا یہ ایک فلسفہ ہے؟ اس طرح کے بعض اور سوالات قائم کرتے ہوئے ایک اہم بات یہ کہی گئی ہے کہ کسی بھی اعلیٰ فکشن میں تھیم کا ہونا ناگزیر ہے۔ ان باتوں میں ایک قابل توجہ پہلو یہ بھی ہے کہ کیا کوئی تخلیق کار شعوری طور پر تھیم کو اپنے فکشن میں قائم کرتا ہے یا اس میں بیانیہ کا کوئی رول ہوتا ہے؟ دراصل ان سوالوں کے ذیل میں ہم بڑی آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ اپنے تخلیقی پیٹرن میں ہی تھیم کی تشکیل کرتا ہے اس لیے بیشتر اوقات تھیم کی تشکیل فن کار کے شعور کی زائیدہ نہیں ہوتی۔ حالاں کہ ناول کے ذیل میں یہی بات وثوق سے نہیں کہی جا سکتی کہ اس کی ابواب بندی اور زندگی کے وسیع کینوس کو سمیٹنے میں لکھنے والا کہیں نہ کہیں اس کو شعوری طور پر برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ رہی بات اس کے فلسفہ ہونے کی تو ہم اس باب میں اتنا تو کہہ ہی سکتے ہیں کہ یہ فکشن کا بنیادی اور تخلیقی فلسفہ ہے۔ Brace اس باب میں بعض عملی باتوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"We look at the themes of great literature we find some notionsthat are neither sensible norprofound. Samuel Richardson's novels are based on the proposition he enunciates as follows: "There is but one word necessary to explain that other precious word, *honour*... It is *matrimony*." The tenet seems absurdly literal and

morally provincial, yet the novels are accepted as great? *Clarissa*, in fact, is regarded by many as one of the greatest of all novels...Theme is an adventurous hypothesis, a possibility full ofhuman meanings, a vision, a hope, a beguilement, a chain of supposes. The good writer, in proposing a theme, does not argue it? if he is wise he does not even insist on it;he supposes it, he speculates on it, he sees its possibilities, he discovers anglesand contingencies in it that others may have overlooked, he perceives not the truth in it, but aspects and facets of truth." (6)

یہاں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ کس طرح تخلیقی عمل میں تھیم اور تخلیق کار کے رویے کو نشان زد کیا گیا ہے کہ ایک باشعور تخلیق کار اس کو اپنے فنی محرکات کا حصہ بناتا ہے اس کو الگ سے تھوپنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس طرح ہم دیکھیں تو یہ کہنے میں آسانی ہوگی کہ فکشن میں تھیم کسی حد تک داخلی معاملہ ہے اس کی بنت کاری کو لکھنے والا کیسے حل کرتا ہے اس سے ہمیں یہ اندازہ ہوگا کہ متعلقہ فکشن میں تھیم کوئی اضافی شے ہے یا نہیں۔ تھیم سے لکھنے والے کو فن کی کتنی آزادی حاصل ہو سکتی ہے اس کے ذیل میں یہ باتیں کہی گئی ہیں:

"A theme gives a writer a certain technical

advantage. It offers a path to follow, a connection between start and finish. It can be, in the lightest sense, a thread hardly noticed in a story's progress, or it can be a chain rather too formidable for the dramatic illusion. The right use of theme can be likened to the steel re-enforcement in pre-stressedconcrete; it is not visible, the casual observer does not know it is there, but it binds the structure into a unit of formidable strength." (7)

ان باتوں میں محسوس کیا جا سکتا ہے کہ تھیم کس طرح لکھنے والے کو آسانیاں فراہم کرتا ہے کہ وہ ایک پیٹرن کی تعمیر کرتا ہے جس کو تھام کر مصنف آگے بڑھتا ہے اور اپنی تعقل پسندی کو جواز بھی فراہم کرتا ہے۔ دراصل تھیم آغاز اور انجام کے داخلی کیف کو ہم رشتہ کرتا ہے اور ان کے آپسی ربط سے ہی کہانی کا پیٹرن ایک ساخت کی تشکیل کرتا ہے۔ گویا تھیم فکشن کا بنیادی فلسفہ اس لیے بھی ہے کہ وہ کہانی کی معنویت کو قائم کرتا ہے۔ لیکن یہاں ایک بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہم تھیم کو کہانی سے الگ کر کے نہیں دکھا سکتے ہم بس اس کی موجودگی کو محسوس کر سکتے ہیں گویا یہ ایک داخلی فن ہے جس کی مظہریت مسلم ہے۔ ہمارے یہاں کہانی کی وحدت پر بہت زور دیا جاتا ہے تو اس ضمن میں بھی ہمیں یہی کہنا ہے کہ کہانی کی وحدت کا دور و مدار تھیم پر ہے۔ چنانچہ تھیم جتنا داخلی ہوگا کہانی کا بیانیہ اتنا ہی رواں ہوگا اور موضوعی وحدت کی اثر انگیزی کو پیش کرے گا۔ تھیم کو برتنے کے کئی طریقے ہیں جن میں

سے ایک آئرنی ہے اسی بات کی طرف یہاں اشارہ کیا گیا ہے:

"A major classic way of concealing theme is by irony, which of course can operate in many ways. But irony has two edges, and the writer who takes it up as a deliberate policy may himself be hurt. Or he ma be unaware of the implications.Theme is most often conveyed by symbols, sometimes explicitly, as in a parable, sometimes so subtly that the unwary reader fails to perceive it at all. But artists almost inevitably think in terms of symbols: the images that they conjure up are not idle fancies, but are representations of universal experience." (8)

گویا تھیم کو آئرنی کے ذریعہ برتا جا سکتا ہے لیکن اس معاملے میں بھی فن کار کے شعور اور بیانیہ کے شعور کا ایک سوال رہ جاتا ہے۔ اس بات کو ہم اس طرح کہہ سکتے ہیں کہ فن میں اس کا اپنا شعور یعنی بیانیہ پیٹرن اور فن کار کا تخلیقی شعور بیک وقت رول ادا کرتے ہیں اس لیے کسی ایک بات کو اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ یہاں تھیم کے سلسلے میں نشانات کی بات کہی گئی ہے جو کہ فن کار کی تخلیقی ذہن کی مرہون منت ہے۔ یہاں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ تھیم بیانیہ کی شعریات کو صیقل کرتا ہے اور اپنی مظہریت کے فریب میں اس میں موجود رہتا ہے۔

کسی ناول میں تھیم کی شناخت کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ ناول کا نقطۂ نظر کیا ہے واحد متکلم یا مرکزی کردار کی حیثیت قاری کو کہاں لے جاتی ہے۔ اس ناول میں کس بات کو زور دے کر بیان کیا گیا ہے اور کس بات کو رد کرنے یا نظر انداز کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول کا کون سا واقعہ یا کہانی اس کی بنیاد میں نظر آتا ہے یا ناول کی تعمیر کرتا ہے اور ناول میں بار بار آتا ہے۔ بعض دفعہ یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ واقعات کے تسلسل میں کون سا واقعہ آیا اور پوری کہانی بدل گئی یا ایک نئے ماحول میں داخل ہوگئی۔ تھیم کی تائید پورے ناول کے مجموعی تأثر سے ہو جاتی ہے کہ قاری جس بات کو ناول کی تھیم سمجھ رہا ہے وہی تھیم ہے یا نہیں۔

واضح رہے کہ موضوع اور تھیم میں فرق ہوتا ہے اور اس فرق کا لحاظ اکثر نہیں رکھا گیا۔ کسی ناول کا موضوع ایک عام سچائی، رویہ، قدر، مسئلہ کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے موضوع سے کسی ناول کے امتیاز کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کے مقابلے میں تھیم خاص ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہر خاص تھیم میں ایک عمومی صداقت یا اصول بننے کا امکان ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ تھیم کو کبھی کبھی Motif کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اس بارے میں M. H. Abrams لکھتے ہیں:

> "Theme is sometimes used interchangeably with "motif," but the term is more usefully applied to a general concept or doctorine, whether implicit or asserted, which an imaginative work is designed to incorporate and make persuasive to the reader." (9)

اس باب میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ آئیڈیالوجی اور تھیم میں بھی فرق ہے

لیکن اس کی بحث شاید ہی اٹھائی گئی ہو، حالاں کہ اردو فکشن کی ''روح'' تک پہنچنے کے لیے یہ بحث ناگزیر ہے۔ آئیڈیالوجی اجتماعی اور تھیم انفرادی ہے۔ پہلی تشکیل اور دوسری تخلیق ہے۔ آئیڈیالوجی ایک سماجی گروہ کا وہ مخصوص نقطۂ نظر، عقیدہ اور نظام اقدار ہے جو ایک طرف اسے فکری سطح پر منظم کرتا اور اسے گروہی شناخت دیتا ہے، تو دوسری طرف اردگرد کی حقیقتوں کی تفہیم کا فریم ورک اور ان حقیقتوں کے سلسلے میں ردعمل ظاہر کرنے کا میدان بھی مہیا کرتا ہے۔ کوئی نقطۂ نظر آئیڈیالوجی اس وقت بنتا ہے، جب اسے تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ واضح رہے کہ کوئی نقطۂ نظر واقعی فطری اور تاریخی ہو سکتا ہے اور یہ کسی سماجی گروہ کو منظم بھی کر سکتا ہے۔ لہٰذا کسی دوسرے نقطۂ نظر اور آئیڈیالوجیکل نقطۂ نظر میں لطیف فرق یہ ہے کہ آخر الذکر تاریخی اور فطری ہوتا نہیں، اسے ایسا بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی صورت میں ہی آئیڈیالوجی اپنی ناگزیر اور بہترین ہونے کا یقین ابھارتی ہے۔ آئیڈیالوجی میں نقطۂ نظر کے ''غیر تاریخی'' ہونے کو دبایا جاتا ہے تا کہ اس سے وہ مقاصد حاصل کیے جا سکیں جو کسی نقطۂ نظر کے تاریخی ہونے سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ آئیڈیالوجی ایک طرح سے تاریخ کا استحصال کرتی ہے۔ اردو میں اس کی مثال مارکسی فکر کی ہے۔ یہ اردو میں کسی حقیقی تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا نہیں ہوئی تھی بلکہ ایک ایسے تاریخی مرحلے پر اردو میں داخل ہوئی تھی جب ہمارا سماج سامراج کے خلاف مزاحمت کے حقیقی جذبات سے لبریز تھا، لہٰذا اسے ایک تاریخی ناگزیریت کے طور پر فروغ دینے میں کوئی دقت نہ ہوئی اور سماج کے ایک بڑے گروہ نے خود کو مارکسی آئیڈیالوجی کی رو سے فکری سطح پر منظم اور متشخص کر لیا۔ اس کے مقابلے میں تھیم تخلیق کار کا انفرادی موقف ہے اور یہ اسی صورت میں قایم ہو سکتا ہے، جب تخلیق کار اپنے عصر کی کسی مخصوص سماجی گروہ سے فکری اور عقیدتی سطح پر وابستہ ہونے اور اس کی نظر سے دنیا کی تفہیم و تعبیر کے بجائے ایک اپنی ''نظر'' پیدا کرنے میں کامیاب ہو۔ ہر

چند آخری تجزیے میں کوئی ''نظر'' یک سر انفرادی نہیں ہوتی، اس کا ماخذ تاریخ یا معاصر فکر میں کہیں نہ کہیں تلاش کیا جا سکتا ہے، مگر آئیڈیالوجی اور تھیم میں فرق یہ ہوتا ہے کہ تھیم کو آئیڈیالوجی کی مانند ''تاریخی اور فطری'' بنا کر پیش نہیں کیا جاتا؛ اسے انسان، سماج، کائنات کی تفہیم کے ایک امکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ آئیڈیالوجی لازماً ایک سماجی گروہ کی فکری حلیف ہوتی اور اس کے استحکام کے لیے کوشاں ہوتی ہے، جب کہ تھیم کسی ایک سماجی گروہ کی محدودیت سے اوپر اٹھ کر انسانی فہم اور بصیرت میں اضافے کا مؤید ہوتا ہے۔ نیز آئیڈیالوجی میں تائید و تقلید کا عنصر ہوتا ہے جبکہ تھیم میں انکار و تنقید کی روش ہوتی ہے۔ یہاں ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ بعض اوقات آئیڈیالوجی میں انکار و تنقید کے عناصر ہوتے ہیں، جیسے مارکسی آئیڈیالوجی میں کثرت سے ہیں، مگر جب آئیڈیالوجی قایم ہو جاتی ہے اور ایک سماجی گروہ اس کی مدد سے منظم ہو جاتا ہے تو انکار و تنقید کی بھی تائید و تقلید ہونے لگتی ہے، یعنی انکار و تنقید کا عمل انھی خطوط پر اور انھی پیراڈیم کے تحت ہوتا ہے جو آئیڈیالوجی میں موجود ہوتے ہیں۔ ادھر تھیم اپنے خطوط اور پیراڈیم وضع کرتا ہے، مگر اس بات پر زور دیے بغیر کہ ان کی تقلید کی جائے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس میں انسانی فکر کو مہمیز کرنے کا سامان بہر حال ہوتا ہے، جس کی وجہ سے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ٹون:

فکشن کے ہر نمونے اور اس کے ہر متن کا اپنا ایک خاص احساس ہوتا ہے۔ کسی کہانی یا اس کے کسی منظر میں یہ احساس ٹون (Tone)، موڈ (Mood) اور اسٹائل (Style) جیسے عناصر سے پیدا کیا جاتا ہے۔ Wikipedia, the free encyclopedia میں ٹون کی تعریف ان لفظوں میں کی گئی ہے:

> "Tone is a literary compound of composition, which encompasses the attitudes toward the subject and toward the audience implied in a literary work. Tone may be formal, informal, intimate, solemn, somber, playful, serious, ironic, condescending, or many other possible attitudes. Each piece of literature has at least one theme, or central question about a topic and how the theme is approached within the work is known as the tone."

اس تعریف میں ٹون کی پوری وضاحت موجود ہے کہ یہ تخلیق کی ایک ادبی ترکیب ہے جو ان اطوار کو محیط ہوتی ہے جو کسی نمونۂ فن میں موضوع یا قارئین کے لیے روا رکھی جاتی ہے اور پھر اس میں ٹون کی ان ممکنہ تمام اقسام کا احاطہ کیا گیا ہے جو مختلف ادبی نمونوں میں موضوع اور مواد کی مطابقت سے برتی جاتی ہیں۔ لب لباب یہ ہے کہ ہر ادبی نمونہ میں ایک تھیم ہوتا ہے اور جس زاویہ سے تھیم کی توصیل ہوتی ہے اسی کا نام ٹون ہے۔

ٹون کسی بھی متن میں معنی کا اہم حصہ ہوتا ہے اور کہیں نہ کہیں وہ معنی کو ایک خاص انداز میں قائم کرتا ہے۔ ٹون جہاں مکالمے کی زبان میں ایک رول ادا کرتا ہے وہیں وہ بیانیہ پیٹرن کو بھی متاثر کرتا ہے۔ جب ہم کسی متن کو اس کے مخصوص ٹون کے بغیر پڑھتے ہیں تو معنی کے خلط ملط ہونے کا اندیشہ زیادہ رہتا ہے۔ دراصل ٹون کی اپنی کیفیت تو ہوتی ہی ہے

اس کا ایک تہذیبی سیاق بھی ہوتا ہے۔ ایک ہی متن کو دو الگ الگ ٹون میں پڑھا جائے تو قرأت کی بدلی ہوئی سائکی کو ہم دیکھیں گے اور معنی کا دو منطقہ ہمیں مل جائے گا۔ ٹون کے اس رول میں معنی کے گم ہونے کا اندیشہ ہے تو کہیں نہ کہیں کثرت تعبیر بھی اس کے ذریعے ممکن ہے۔ ٹون زبان کے تہذیبی سیاق کے علاوہ متکلم کے ہاؤ بھاؤ کو بھی پیش کرتا ہے۔ ہم بعض دفعہ اسی کے ذریعہ اس کے مقامی تشخص کا تعین کرتے ہیں اور کہیں نہ کہیں اس زبان کی مقامی بولی کو بھی اس میں محسوس کرتے ہیں۔ گویا کہ ٹون دو طریقے سے متن کو پیش کرتا ہے ایک اس کے معنوی سیاق میں اور دوسرے اس کے لسانی سیاق میں۔ اس طرح ٹون ہماری قرأت کا نام ہے تو زبان کے دیسی اور مقامی تشخص کا اظہار بھی اس کے ذریعے براہ راست کیا جا سکتا ہے۔ کسی زبان کا ٹون لنگویج (Tone Language) کیا ہے یہ ہم اس کے صاحب زبان اور دیسی زبان میں دیکھتے ہیں لیکن ادبی متون میں یہ قرأت کا نام ہے، متن کے لاؤڈ اور دوسری خصوصیات کا نام ہے۔ یعنی جس طرح انسان مختلف موڈ میں ہوتا ہے اسی طرح متن کا بھی ٹون ہوتا ہے۔ اگر اس کو ناول کے باب میں دیکھا جائے تو کہیں نہ کہیں ہم متن کی اس کیفیت کو دیکھیں گے جس میں وہ جاری وساری ہے۔ عام طور سے ترقی یافتہ زبانوں کا ٹون اس کے لغت میں درج ہے لیکن اس مخصوص ٹون کو ناول نگار توڑتا بھی ہے۔ یہاں یہ بھی کہنا چاہیے کہ جس طرح کسی لفظ کا اپنا ایک ٹون ہوتا ہے اسی طرح ایک مکمل جملے کا ٹون بھی ہوتا ہے جس کو ہم کہانی کی مجموعی فضا میں محسوس کر لیتے ہیں اور کہیں نہ کہیں اسی کی وجہ سے ہمارے چہرے کا تاثر بنتا بگڑتا ہے۔ ٹون کا ناول اور افسانے میں اہم رول ہوتا ہے لیکن اس کی کچھ دقتیں بھی ہیں، جن کی طرف شمس الرحمٰن فاروقی نے زبان وکردار کے مسئلے پر بات کرتے ہوئے اشارہ کیا ہے:

> یہ افسانے کا مشہور مفروضہ ہے کہ مکالمے میں وہی زبان لکھنی چاہیے

> جو خود اصل کردار استعمال کرتا ہو، یا جو اس کردار کے مزاج اور ذہن سے مطابقت رکھتی ہو۔ پریم چند نے ایک حد تک اس مفروضے پر عمل کیا۔ لیکن اردو زبان جس طرح لکھی جاتی ہے اس میں یہ ممکن ہی نہیں کہ اودھی، بھوجپوری یا برج، یا انگریزی جیسی زبانوں کی آوازیں ظاہر ہو سکیں، اور نہ صرف یہ کہ آوازیں، بلکہ ان بولیوں کی قواعد بھی کھڑی بولی یعنی اردو سے مختلف ہے، اس لیے در حقیقت ان زبانوں میں مکالمہ لکھنا گویا کئی زبانوں میں افسانہ لکھنا ہے۔ (10)

فاروقی صاحب کی بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن ہمیں یہ مان کر چلنا چاہیے کہ اردو کے بیشتر قارئین مقامی زبان اور بولی کے ہاؤ بھاؤ کا علم رکھتے ہیں اس لیے کوئی بھی قاری اس نوع کے مکالمہ کو اس کے ٹون کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ بولی اور زبان کی سطح پر جہاں ہم ٹون کو اس طرح محسوس کرتے ہیں وہیں ناول اور افسانے میں ٹون کو اس کی روداد، واردات اور کیفیات سے مملو بیانیہ میں دیکھ سکتے ہیں اور اس کو محسوس کیے بغیر ہم متن کے معنوی سیاق کا صحیح تعین نہیں کر سکتے۔

ٹون کے بارے میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ راوی کا لہجہ ہے اس کا نقطۂ نظر ہے جو کہانی کے واقعاتی بیان میں کرداروں میں ہمیں نظر آتا ہے۔ لیکن اس کو راوی کا حاوی ٹون یا لہجہ نہیں کہا جا سکتا کہ کرداروں کی اپنی سائیکی بھی بہر حال ہوتی ہے۔ البتہ کسی کہانی میں یا کسی کہانی کے مخصوص تناظر میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہاں ٹون راوی کا لہجہ ہی ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا کہانی کا راوی صرف واحد متکلم ہی ہوتا ہے تو ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے کیونکہ ایک مخصوص بیانیہ اپنے راوی کا صیغہ بھی قاری کو فراہم کرتا ہے۔ گویا ٹون بیان کرنے والے کا لہجہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جس طرح کی نفسی کیفیت میں راوی مبتلا ہوگا

ٹون بھی اسی مناسبت سے ہوگا اور کہانی اسی ٹون کے سہارے آگے بڑھے گی۔

ٹون کی تشکیل کیسے ہوتی ہے؟ اس سوال پر غور کرتے ہوئے اکثر تنقید نگاروں کا خیال ہے کہ یہ راوی کے لفظوں کے انتخاب (Word choice) اور جملے کی تشکیلی ساخت پر منحصر کرتا ہے۔ اس میں راوی کو کردار کے نقطۂ نظر یعنی اس کی نفسیات کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے۔ ٹون واقعات کے ماحول اور سیاق کے پیٹرن میں بھی اپنی تشکیل کرتا ہے۔ عمل ردعمل کی پوری نفسیات اس کو قائم کرتی ہے بعض دفعہ لکھنے والا ٹون کو شعوری طور پر بدلتا بھی ہے جس کی وجہ کہانی میں ایک نیا معنوی سیاق پیدا ہو جاتا ہے۔ کہانی کار کو ٹون کی تشکیل کے ذیل میں کرداروں کے مکالمہ اور ہاؤ بھاؤ کی مناسبت سے زبان کو استعمال کرنا پڑتا ہے۔ کہانی کار کرداروں کے مکالمہ کے ذریعہ اپنے ٹون کو بدلنے کا کام بھی ہوشیاری سے کر سکتا ہے۔

جہاں تک کسی خاص واقعہ اور تناظر کے ذیل میں ٹون کی بات ہے تو ہم اس میں بھی دیکھتے ہیں کہ واقعہ اور تناظر کے حساس عناصر کو استعمال کر کے ٹون کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ اس ذیل میں لکھنے والے کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کوئی کردار کس نقطۂ نظر کا حامی ہے اور اس میں کسی نوع کی شعوری تبدیلی اس کی فطری ساخت کو کس طرح قائم کرے گی۔

کسی کہانی میں ٹون کی موجودگی اور عدم موجودگی سے کیا ہوتا ہے یہ ایک اہم سوال ہے؟ اس سوال کی تفہیم میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ٹون کی موجودگی سے کردار کا لہجہ، اس کی نفسیات اور عمل اور ردعمل کی فطری صورت نمایاں ہوتی ہے جبکہ اس کی عدم موجودگی سے بیانیہ کسی راوی کے نقطۂ نظر کی ترجمانی کا باعث ہوگا۔ ان دونوں میں فن کا تقاضہ یہ ہوسکتا ہے کہ وہ ٹون کی موجودگی کو ممکن اور کہانی کی ساخت کو مؤثر بنائے۔ ٹون کی تشکیل کے باب میں یہ بات بڑی اہم ہے کہ یہاں الفاظ کا انتخاب اس طرح ہو کہ وہ کردار اور اس کی کیفیت سے

پوری طرح میل کھائے۔ یعنی کردار اگر افسردگی کی کیفیت میں ہے تو اس کے اعمال، افعال اور الفاظ سے افسردگی مترشح ہونی چاہئے۔ اس کے فکر و خیال اور افعال و اعمال میں اس کی اندرونی افسردگی کا عکس دکھنا چاہئے اور یہ حالت اس وقت تک برقرار رہنی چاہئے جب تک کہ بظاہر کوئی عامل بیان کنندہ کے ادراکات و محسوسات کو بدل نہ دے۔

ان باتوں سے واضح ہے کہ ٹون میں بیانیہ، اس کی زبان اور ساخت کے تمام تر حوالے موجود ہوتے ہیں اس لیے یہ ایک مشکل کام ہے لیکن فن کار کا ذہنی رویہ اور مشاہدہ اس کو ممکن بناتا ہے۔ ٹون کی تشکیل کے بعد ایک اہم سوال ہے کہ اس کا مقصد کیا ہے؟ اس کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں لیکن بنیادی طور پر تین اہم مقاصد کے لیے ٹون کی تشکیل ہوتی ہے۔ اوّل، ہر منظر میں اس کا استعمال اس منظر کے واقعات و کردار سے قاری کے تعلق اور لگاؤ کو گہرا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ دوم، ٹون کے ذریعہ کردار کی شخصیت، پرسنالٹی اور اس کے موٹیویشن (Motivation) کا انکشاف کیا جاتا ہے اور سوم، یہ کہ اس کے ذریعہ قاری کو کہانی کی گرفت اور حصار میں رکھا جاتا ہے کیونکہ اگر کسی منظر میں ٹون واضح نہ ہو تو قاری یا تو کہانی کی گرفت سے دور ہو جاتا ہے یا پھر تذبذب کا شکار رہتا ہے۔ اسی لیے مخلوط ٹون معیوب اور کہانی کے لیے تباہ کن گردانا گیا ہے۔

ان باتوں سے ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ٹون جہاں فن کے داخلی احساس کے لیے ضروری ہے وہیں اس کے ذریعہ ہی قاری کو کہانی میں قرأت کا جواز فراہم کیا جاتا ہے۔ ورنہ جیسا کہ متزکرہ باتوں میں کہا گیا کہ قاری اکثر کنفیوز ہوسکتا ہے اور کہانی میں اس کی دلچسپی ختم ہوسکتی ہے۔ کہانی اپنی اکائی میں بھی ٹون کا تصور رکھتی ہے جو اس کے اندر مختلف ٹون کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور اپنی اکائی میں ہی یہ ٹون کہانی کے مزاج کو واضح کرتا ہے۔

کسی کہانی میں موڈ (Mood) بھی ایک وسیلہ ہے جو قاری کو بیانیہ کی گرفت میں

بتلا رکھتا ہے اور وہ تجسس میں کہانی پڑھتا جاتا ہے۔ کسی بھی بیانیہ میں اس کا موڈ یہ ہوتا ہے کہ قاری قرأت کے دوران کیا محسوس کرتا ہے۔ یعنی قاری کی قرأت اور اس کے احساس کا نام موڈ ہے۔ لیکن یہ قاری کے اپنے خالص جذبات نہیں ہوتے بلکہ اس میں بیانیہ اور اس کے قرأت کی سائیکی کو عمل دخل ہوتا ہے۔ یہ بات واضح کرنی ضروری ہے کہ کسی ایک متن کو پڑھنے کے بعد ہر قاری کے احساسات یکساں نہیں ہوسکتے اور یہ فطری بھی ہے کہ ہر قاری کی اپنی سائیکی ہوتی ہے۔ گویا موڈ کسی فن پارے میں کوئی منجمد شے نہیں ہے۔

موڈ کو بیانیہ اپنے اظہار میں ان اصطلاحوں کے ذیل میں بیان کرسکتا ہے۔ اندھیرا، روشنی، سسپنس، سخت، نرم وغیرہ یعنی جذبات واحساسات کے تمام رنگ۔ ایک کہانی، واقعہ کا موڈ دوسرے واقعہ سے الگ ہوسکتا ہے لیکن اس میں ایک تسلسل کا ہونا ضروری ہے۔ کہانی اپنے کلائمکس میں موڈ کے تحیر کو بھی قائم کرسکتا ہے کہ قاری کو احساس ہوتا ہے کہ کہانی اس طرح آگے بڑھ رہی تھی اور اب اچانک ایک جست میں تحیر کی فضا آباد ہوگئی۔ گویا موڈ کی تبدیلی سے کہانی اپنے کلائمکس کے تحیر کو اکثر پیش کرتی ہے۔ کسی کہانی میں تخلیقی وجہ سے موڈ کو شعوری طور پر بدلا بھی جاسکتا ہے۔ لیکن اس تبدیلی کا تخلیقی جواز ہونا ضروری ہے۔

موڈ اور ٹون کے ذریعہ کہانی/بیانیہ کے کلامیہ کو بدلا جاسکتا ہے لیکن اس باب میں ٹون زیادہ داخلی اور تخلیقی ہے۔ لیکن اگر راوی کے شعوری رویے کو دخل ہے تو پھر ٹون کو بدلا نہیں جاسکتا مگر موڈ کو بدلا جاسکتا ہے کہ اس کا تعلق قاری سے ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ کسی بھی بیانیہ میں اسلوب، ٹون اور موڈ کی اکائی کہانی کو مکمل بناتی ہے۔

ٹون اور موڈ میں واضح فرق یہ ہے کہ راوی/ کردار کا بیانیہ/ کلامیہ/ مونولاگ/ ڈائیلاگ وغیرہ اپنے لہجہ میں پیش کرتا ہے لیکن قاری اس کو اپنی قرأت میں توڑتا بھی ہے اس

لیے بیانیہ کا ٹون اپنے مخصوص موڈ سے الگ ہوجاتا ہے اور معنی کے نئے منطقوں کا سراغ لگاتا ہے۔ دراصل کسی کہانی کا مخصوص ٹون اس عام موڈ میں ہی ہوتا ہے جس کو قاری اپنی قرأت میں جواز فراہم کرتا ہے۔

ٹینشن:

لغوی معنی میں متضادات، معکوسات یا تکملات کے درمیان رسہ کشی یا ٹکراؤ کا نام ٹینشن ہے۔ Peter Childs اور Roger Fowler نے The Routledge Dictionary of Literary Terms میں ٹینشن کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "Tension: Conflict or friction betwen complementaries, converses, opposites. In literary criticism, a much-used term relying on its context for whatever particular meaning it may have. Endemic in dialectic thought, it has been variously employed in the analysis of the Romantic sensibility, and in criticism involving such polarizing conceptions as the Classicim- Romanticism antithesis, the Freudian opposites or Lévi-Strauss's dynamic dualisms. It is particularly common in discussions of

twentieth-century poetics, reflecting the contemporary writer's increased awareness of tension, whether psychological, social or that within the frame of the linguistic medium. Thus, Gottfried Benn describes the Expressionist's medium as that of 'tension -laden words'. Generally, tension has been located wherever opposing forces, impulses or meanings could be distinguished and related to one another. The Russian Formalists and their followers described verse rhythm in terms of the tension between the force of the rhythmical impulse and that of the syntactical pattern (cf. METRE). Other critics have pointed to the tensions inherent in metaphor. Empson's types of ambiguity were studies in different manifestations of tension between simultaneous meanings, while Cleanth Brooks's theory of paradox posited the power of the tensions involved

in poetry as an evaluative criterion, in accord with the notion of a poem as drama. John Crowe Ransom defined a tension between the logical argument of a poem and its local texture, W. K. Wimsatt implied a tension between the concrete and the universal or the particular and the general, and Allen Tate attempted a theory in which tension means the simultaneity of literal and metaphoric or figurative meaning (exTension andinTension). Such preoccupations with tension were responsible for the critical bias in favour of such lyrical or dramatic poetry in which it prevails as against poetry of tensionless sentiment or narrative and descriptive poetry." (11)

مذکورہ تفصیلات کا ماحصل یہ ہے کہ ادبی تنقید میں بکثرت مستعمل یہ اصطلاح سیاق وسباق کے اعتبار سے رومانی حساسیت، رومانی تضاد یا متحرک ثنویت وغیرہ معانی دیتا ہے۔ یہ اصطلاح خاص طور پر بیسویں صدی کی شعریات کی بحثوں میں بہت عام رہی ہے جو ہم عصر تخلیق کاروں کی نفسیاتی، سماجی یا لسانی حدود میں حد درجہ واقفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس

سے 'ٹینشن' اصطلاح کی ماہیت، غرض و غایت اور اس کے استعمال کے زاویے روشن ہو جاتے ہیں۔ ادبی اصطلاح میں فکشن میں قاری یا سامع کا شدید انہماک (Heightended Involvement) ٹینشن کہلاتا ہے جو اپنی حیثیت میں کہانی کے کلائمکس کو جاننے کی تگ و دو میں کھویا رہتا ہے۔ فکشن کی معنیاتی جہت میں 'پلاٹ' اور 'کردار' جیسے عناصر کی حد درجہ اہمیت کے پیش نظر اب ذیل میں تھوڑی گفتگو ان دونوں پر بھی کی جاتی ہے۔

پلاٹ:

پلاٹ، کسی ناول یا افسانے میں انسانی زندگی سے متعلق جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں ان کی فنی ترتیب کو عام طور سے پلاٹ کہا جاتا ہے۔ فنی ترتیب سے مراد ناول اور افسانے کی کہانی میں آغاز، وسط اور انجام کا منطقی ربط ہے۔ دراصل اس منطقی ربط کے اہتمام میں ہی پلاٹ کی تجسیم ہوتی ہے اور کہیں نہ کہیں اسی کی وجہ سے اس میں ایک وحدت بھی پیدا ہوتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس بات کو خاص انداز میں لکھا ہے:

> ''واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط کا ہونا قصے اور افسانے کی فطری پہچان ہے۔'' (12)

فاروقی صاحب کے بیان میں اہم بات یہ ہے کہ وہ ربط اور تعمیری ربط میں فرق کرتے ہیں۔ اس لیے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تعمیری ربط اصل میں قصہ کہنے کے انداز کو صیقل کرنے کا نام ہے۔ اس طور پر دیکھا جائے تو ان کی تعریف زیادہ قابل قبول ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنے اس مضمون میں اس کی وضاحت بھی اس انداز میں کی ہے کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ واقعات کو مرکزی واقعہ کی تائید حاصل ہونی چاہیے ورنہ واقعات اپنی بے معنویت

پیش کریں گے۔ انہوں نے پلاٹ کے باب میں واقعہ کو اہمیت دیتے ہوئے ایک ترتیب اس طرح بنائی ہے:

> ''غیر اہم اطلاعات، اہم اطلاعات، مبہم اطلاعات، واقعہ، انجام۔'' (13)

اس ترتیب کی روشنی میں ہم سمجھ سکتے ہیں کہ واقعات کی تعمیری ربط کا پلاٹ کی تعمیر میں کیا رول ہوسکتا ہے۔ لیکن اس کو کسی بھی صورت میں ہم کلیہ قرار نہیں دے سکتے کہ ادب اور فن کا منہاج کوئی جامد اور فارمولائی پیٹرن نہیں ہوسکتا۔ فاروقی صاحب نے اس مضمون میں ایک اور اہم بات یہ کہی ہے کہ ''پلاٹ کے بارے میں سوال اگر یہ ہوتا کہ ''پلاٹ کیا کرتا ہے؟'' تو جواب یہی ملے گا کہ ''واقعات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ دلچسپی پیدا ہو'' (14)۔ ان کی اس بات میں بھی کہیں نہ کہیں پلاٹ کی اس تنظیم اور تجسیم کا تصور کارفرما ہے جس کے ذریعہ ہم کہانی اور ناول کو اس کے تسلسل میں پڑھتے ہیں۔

پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں، سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ اور ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ سادہ پلاٹ میں کہانی کا انداز سیدھا سیدھا ہوتا ہے جبکہ پیچیدہ پلاٹ میں کہانی اپنے اندر بھی سفر کرتی ہے اور ایک نوع کی پیچیدگی کو سامنے لاتی ہے۔ لیکن اپنی پیچیدگی میں بھی مربوط ہوتی ہے۔ غیر منظم پلاٹ میں واقعات بکھرے ہوتے ہیں اس میں کوئی فنی نظم نہیں ہوتا حالاں کہ یہ بھی مرکزی کردار کے اردو گرد ہی کہانی کو قائم کرتا ہے۔ ضمنی پلاٹ عام طور سے طویل افسانوں اور ناول میں ہوتے ہیں اس میں ہم باہمی تصادم اور ایک نوع کے کشمکش کو بھی ملاحظہ کرتے ہیں۔ کرداروں میں تذبذب کی کیفیت بھی اسی کی وجہ سے ہوتی ہے۔ ایک منظم اور قابل تقلید پلاٹ کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ اس میں کرداروں کی تصویر کشی اور فضا بندی عمدہ طریقے سے کی جاتی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ فضا بندی کے ساتھ ساتھ جذبات و خیالات میں فنی التزام بھی ضروری ہے۔

پلاٹ کو خاکہ بھی کہا جاتا ہے اور اس کی چار قسمیں بتائی جاتی ہیں، جن میں پہلا مفرد پلاٹ ہے۔ اس میں ایک ہی واقعہ ہوتا ہے۔ ناول نگار یا افسانہ نگار بغیر کسی الجھن کے ایک ہی واقعہ کو کہانی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ دوسرا مرکب پلاٹ کہلاتا ہے اس میں دو اور اس سے زیادہ واقعات ہوتے ہیں۔ لیکن ان میں ایک مرکزی یا خصوصی واقعہ ہوتا ہے جس کو ابھارنے کے لیے ناول نگار دوسرے واقعات سے مدد لیتا ہے۔ دوسرے واقعات بھی اصل واقعہ سے منسلک ہوتے ہیں۔ اگر ادبی تنقید اس کو کسی طرح علیحدہ کرنا چاہے تو بھلے ہی اس کو کامیابی مل جائے لیکن اصل واقعہ کی شدت تاثیر میں کمی واقع ہوسکتی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو یہ واقعات زیب داستان کہے جائیں گے اور اس ناول کی خامی بھی۔ عین ممکن ہے کہ ان واقعات کی الگ سے اہمیت بھی ہو لیکن اس میں زوائد کے طور پر شامل کر لیے گئے ہوں تو ناول کے فنی آداب پر حرف آئے گا۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ اگر مرکب پلاٹ کو ہوشیاری اور احتیاط سے نہ برتا جائے تو ناول میں ژولیدگی پیدا ہو جائے گی۔ اس کے علاوہ ایک قسم ہے Scattered Plot، یعنی منتشر پلاٹ اس میں چھوٹے چھوٹے واقعات اور قصے ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی تنظیم بھی نہیں ہوتی، تسلسل اور باہمی ربط کا کوئی خیال نہیں رکھا جاتا۔ بعض نقادوں کے نزدیک فسانہ آزاد اسی قسم کے پلاٹ کی ایک مثال ہے۔ حالاں کہ اس میں اصل قصہ ہوتا ہے لیکن آغاز، انجام اور وسط کا کوئی التزام نہیں ہوتا۔ تقدیم و تاخیر کے نقص کی وجہ سے بھی اس کو منتشر پلاٹ کہا جاتا ہے۔ پلاٹ کی چوتھی قسم ہے بے خاکے کا خاکہ یعنی Plotless plot۔ یہ جدید ترین قسم ہے۔ اس کی مثالیں کم دیکھنے کو ملتی ہیں۔

پلاٹ، کردار نگاری اور فضا بندی کسی بھی ناول اور افسانے کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ کہانی کا محور چوں کہ انسانی زندگی ہے اس لیے کردار نگاری بھی اس کا لازمی جز ہے۔ حالاں کہ افسانوی اور تخیلی کرداروں کی دنیا الگ ہوتی ہے لیکن کرداروں کا باہمی تصادم اور

رشتہ پلاٹ، ماحول اور بعض دوسرے کرداروں کی باہمی آمیزش اور آویزش سے متعین ہوتا ہے۔

اس نوع کے کردار عام طور سے حقیقی زندگی کے کردار سے الگ ہوتے ہیں اور اس کے ارد گرد رونما ہونے والے واقعات سے حقیقی دنیا کے احوال پر روشنی پڑتی ہے۔ فکشن نگار کہانی اور ناول کے اندر رونما ہونے والے واقعات اور تبدیلی کی وضاحت کے لیے بیانیہ سے کام لیتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ افسانے میں کردار کی پوری زندگی نہیں ہوتی، وہیں ناول میں اس کی زندگی کا ایک طویل تجربہ ہوتا ہے۔ افسانے اور ناول کے مابین اس فرق کو دیکھا جائے تو معلوم ہو جائے گا کہ ناول تھیم کو جہاں ایک بڑے پلاٹ میں پیش کرتا ہے وہیں اس پلاٹ کے کئی ضمنی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔

پلاٹ کے ضمن میں یہ بھی دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ پلاٹ پورے ناول میں کہاں تک عقلی اور منطقی ترتیب کے تحت آیا ہے اس کے برعکس کہیں یہ زائچہ ہو کر تو نہیں رہ گیا۔ اس کی تعمیر منطقی طور پر ہوئی یا نہیں۔ پلاٹ کی تعمیر کے ذیل میں ایک عمدہ مثال ہمارے یہاں 'امراؤ جان ادا' کی ہے کہ اس میں پلاٹ اور ضمنی پلاٹ میں کوئی بڑا جھول نہیں ہے۔

پلاٹ کو ناول میں اسٹیج بھی خیال کیا جاتا ہے جس پر کردار کھیلتے ہیں اور واقعات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ پلاٹ میں قصہ کی تشکیل سازی کا عمل ترقی کرتے ہوئے شعور کی رو تک آپہنچا ہے۔ جس کی مثالیں قرۃ العین حیدر کے یہاں مل جاتی ہیں۔

ناول کے واقعات میں علت و معلول کا رشتہ ہوتا ہے اور نتیجتاً ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا اور منظم ہوتا ہے۔ ناول میں اگر کہیں یہ رشتہ کم زور ہے تو اسے بھی ناول کی فنی خامی شمار کرنا چاہیے۔ پلاٹ ناول کے بیانیہ کی کہانی کا فنی ربط اور تسلسل بھی ہے۔ پلاٹ کے واقعات میں زمانی ترتیب کے ساتھ علت کا ہونا بھی ضروری ہے۔

کردار:

ادبی تنقید میں کردار کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں Flat اور Ronud۔ اول وہ کردار ہے جس کو ہم عام نمونے ٹائپ یا خاکے کہتے ہیں اس میں ان کی کسی ایک خاص صفت پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اس لیے یہ کردار عام طور سے حقیقی کرداروں سے دور معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے بعض لوگوں نے اس کو ادھورا اور آدھا کردار بھی کہا ہے۔ اس کے برعکس مکمل یا Round کردار متعدد انسانی اوصاف کے حامل ہوتے ہیں اور ان میں کئی انفرادی خصوصیات بھی ہوتی ہیں۔ ایسے ناول کو کامیاب ناول کہا جاتا ہے جن میں مکمل یعنی Round کردار زیادہ ہوں۔ دراصل اس نوع کے کردار جامد نہیں ہوتے اور ان کے متحرک اعمال سے انسانی زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ رسکن کا خیال ہے کہ ناول کے کرداروں کو جیتے جاگتے کرداروں کی طرح ہونا چاہیے، ان کا ہر عمل ایسا ہونا چاہیے جیسا کہ زندہ انسانوں کا ہمیشہ رہا، ہے اور رہے گا۔ کسی ناول میں کرداروں کا ہجوم ہونا اپنے آپ میں کوئی عیب نہیں ہے لیکن اس میں ناول نگار کی فنی بصیرت کا عکس ضرور ہونا چاہیے۔ کامیاب ناول نگاری کے بارے میں یہ بھی تصور کیا جاتا ہے کہ حالات و واقعات کے ذیل میں کرداروں کو خود ابھرنا چاہیے نا کہ ناول نگار کی شعوری کوشش کو اس میں بہت زیادہ دخل ہو۔ کسی بھی ناول میں کردار اپنے خالق کا عکس ہوتا ہے لیکن اس میں ناول نگار کا تجربہ پیش ہو تو اچھا ہے ورنہ اس کے بہانے ایک نوع کی مقصدیت کو فن میں پیش کیا جا سکتا ہے جیسا کہ ہم اپنے ابتدائی ناولوں میں دیکھتے ہیں۔ کسی بھی کردار میں ارتقا اور تبدیلی کو ضروری تصور کیا جاتا ہے۔ اس لیے Flat کردار کو پسند نہیں کیا جاتا۔

دراصل ناول ہماری زندگی کا عکس اور کچھ کرداروں کی کہانی ہے اس لیے ہم اس کو

تفریح کا ذریعہ سمجھ کر نظر انداز نہیں کر سکتے چوں کہ یہ محض فوٹوگرافی بھی نہیں ہے بلکہ ایک فن کاری ہے۔ ہم ناول کی روایت میں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ اس کے اثرات کبھی بھی ساکت و جامد تصور نہیں کیے گئے جس کی سب سے بڑی وجہ بھی یہی ہے کہ ہم کرداروں کے جدو جہد میں اپنی زندگی کو دیکھتے ہیں۔ یہاں ناول کے افادی اور اخلاقی پہلوؤں سے ہمیں کوئی سروکار نہیں لیکن کردار نگاری کے ذیل میں یہ بات تو کہی ہی جا سکتی ہے کہ اس کے فن کارانہ احوال میں زندگی کو یک رخا بنا کر پیش کرنا آداب فن کے خلاف ہے۔ کہانی کے عمل میں کردار کی شخصیت سے زیادہ اس کا عمل اہم کردار ادا کرتا ہے۔

کردار نگاری میں ہمیں یہاں یہ بھی دیکھنا ہے کہ وہ بیانیہ میں کیا رول ادا کرتی ہے۔ اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں The Nature of Narrative سے یہ حوالہ دیا ہے:

> ”کردار نگاری کا سب سے اہم عنصر وہی ہے جسے کردار کی داخلی زندگی کہتے ہیں۔ یہ عنصر جتنا کم ہوگا، فن پارے کی تعمیر میں دوسرے بیانیہ عناصر مثلاً پلاٹ، حالات کا بیان، دوسرے واقعات کے حوالے اور بدیعیات (Rhetoric) کا حصہ زیادہ ہوگا۔ کامیاب بیانیہ کے لیے ضروری نہیں کہ اس میں (کرداروں کی) داخلی زندگی پر زور دیا جائے اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے۔ لیکن اس کمی کو پورا کرنے کے لیے دوسرے عناصر کا استعمال کرنا ہوتا ہے، اگر اسے خود کو انسانی دلچسپی کی چیز کی حیثیت سے باقی رکھنا منظور ہو۔ یونانی داستانی قصوں میں یہ کمی پیچیدہ پلاٹ، محاکاتی بیان اور صنائع بدائع سے بھرپور

بدیعیات سے پوری کی جاتی تھی، یہی حال سولہویں اور سترہویں صدی کے انگریز اور فرانسیسی قصہ گویوں کا ہے جو یونانیوں کے متبع تھے۔"(15)

فاروقی صاحب نے اس خیال کو نقل کرنے کے بعد لکھا ہے:

"اس بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ کردار اور واقعہ کے آپسی ردعمل اور کردار نگاری کے ذریعہ واقعات کے تانے بانے جوڑنا قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم تو یہ تھی کہ واقعات کی کثرت ہو۔"(16)

گویا کردار نگاری کے بھی الگ الگ اسکول ہیں تو یہاں یہ کہنا ہوگا کہ فن اور آرٹ کی جمالیات کا لحاظ کرتے ہوئے کردار نگاری کے فن کو اپنایا جا سکتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ خیال عام ہے کہ ناول کے کردار ارتقا پذیر ہوتے ہیں۔ اس طرح کردار کا ارتقا ناول کی شعریات کا اہم اصول ہے۔ اگر کہیں یہ ارتقا موجود نہیں (جیسے نذیر احمد کے ناولوں میں) تو یہ ایک فنی نقص ہے۔

کردار نگاری کے لیے ناول نگاروں نے دو وسیلہ اپنایا ہے، بیان اور مکالمہ۔ بیان میں کردار کے پس منظر کو ناول کا بیانیہ پیش کرتا ہے اور اس کا ایک ہیولہ تیار کرتا ہے جبکہ خود کردار اپنے مکالمہ میں اپنے تشخص کو قائم کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ناول نگار واقعات و حالات کے بیان میں ایسے نکتے بیان کرتا ہے کہ اس میں کرداروں کی ایک تصویر بن جاتی ہے۔ لیکن ان سب میں کردار کا اپنا مکالمہ اہم ہے کہ اس سے اس کی تہذیب و معاشرت جھلکتی ہے، اس لیے ادبی تنقید اس بات پر اکثر زور دیتی ہے کہ کرداروں کے ڈائیلاگ میں ناول نگار کی زبان کو دخل نہیں دینا چاہیے۔ اس باب میں ایک جگہ پریم چند لکھتے ہیں:

"ناول نگاری کا کمال یہی نہیں کہ کریکٹروں میں صرف خصوصیات پیدا کر دی جائیں یہ تو کچھ مشکل کام نہیں سچی صناعی تو اس میں ہے کہ کریکٹروں میں جان ڈال دی جائے۔ ان کی زبان سے جو الفاظ نکلیں وہ خود بخود نکلیں، نکالے نہ جائیں جو کام وہ کریں خود کریں، ان کے ہاتھ پاؤں مڑور کر زبردستی کوئی کام نہ لیا جائے۔"(17)

اچھے کرداروں میں حقیقت کے ساتھ مجاز کا پہلو بھی ضروری ہے کہ ناول بھی کہیں نہ کہیں تخیل کا فن ہے۔ ہم یہاں یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخیل اور حقیقت کے امتزاج میں ناول نگار کا محتاط رویہ ہی اس کا فن ہے۔ کرداروں کی انفرادی شناخت میں ان کی ذہنی کیفیت اور نفسیاتی احوال کو دخل ہوتا ہے اس لیے ناول نگار جہاں ان کے اعمال و افعال میں ان باتوں کو پیش کر سکتا ہے وہیں بیانیہ کے درون میں بھی اس کو پس منظر کے طور پر پیش کر سکتا ہے۔

☆☆

حواشی

(1) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Prose, page No. 560

(2) A Glossary of Literary Terms: by M. H. Abrams. Page No. 121

(3) Ibid, Page No. 121-122

(4) The Routledge Dictionary of Literary Terms by Peter Childs & Roger Fowler Page No. 239

(5) Theme in Fiction: by Gerald Warner Brace. Source: The Massachusetts Review, Vol. 11, No. 1 (Winter, 1970), Page No. 181

(6) Ibid, Page No. 181

(7) Ibid , Page No. 182

(8) Ibid , Page No. 183

(9) A Glossary of Literary Terms: By M. H. Abrams. Page No. 170

(10) شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں۔ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی لمیٹڈ۔

2006۔ صفحہ 93۔

(11) The Routledge Dictionary of Literary Terms by Peter Childs & Roger Fowler Page No. 236

(12) شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں۔ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی لمیٹڈ۔ 2006۔ صفحہ 63۔

(13) ایضاً۔ صفحہ 68۔

(14) شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں۔ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی لمیٹڈ۔ 2006۔ صفحہ 73۔

(15) ایضاً۔ صفحہ 161۔

(16) ایضاً۔ صفحہ 161۔

(17) مضامین پریم چند، قمر رئیس (مرتب)۔ یونیورسٹی پبلشر، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔ 1960۔ صفحہ 152۔

چوتھا باب:۔ اردو ناول کی شعریات کی لسانیاتی (صرفی ونحوی) جہت

لفظوں کا انتخاب واستعمال

جملوں کی ساخت وترتیب

تخلیق میں لفظ کے بنیادی اور کلیدی رول سے بالعموم تمام بنی نوع انسان کا اور بالخصوص موحدین کا انکار ممکن نہیں کیونکہ ''کن فیکون'' قیامت تک بہانگ دہل یہ اعلان کرتا رہے گا کہ لفظ ہی مبداء تخلیق ہے۔ Theology کا یہ عقیدہ آسمانی مذاہب میں صدیوں سے اپنے پیروکاروں کو لفظ کی قوت کا ادراک کراتا آرہا ہے۔ نہ صرف اسلام میں بلکہ اس سے قبل عیسائیت میں بھی یہ عقیدہ رائج رہا ہے کہ لفظ ہی کنہ تخلیق ہے۔ لفظ کی سب سے بڑی طاقت اس کی معنی خیزی ہے۔ ہندستانی فکر و فلسفے میں لفظ و معنی کی نوعیت و ماہیت پر توجہ کی نہایت قدیم روایت رہی ہے جس کے ابتدائی نقوش بودھ اور جین فکری روایتوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ مشہور ہندستانی ماہر لسانیات پانِنی کے کمالات کا اعتراف ایک دنیا کرتی ہے اور لسانیات پر اس کی باریک نظر نیز اس کی حد درجہ ماہرانہ صوتیاتی، صرفیاتی اور نحویاتی درجہ

بندیوں سے مغرب میں بھی استفادہ کیا جاتا ہے۔لفظ ومعنی کے رشتوں اوران کے مسائل پر غور وخوض کی جو بنیاد ان ماہرین نے ڈالی تھی وہ نئی نسل کے لئے نہ صرف مشعل راہ ہے بلکہ وجہ ترغیب بھی۔الفاظ سے جملے بنتے ہیں اور جملوں کی ترتیب وتشکیل سے ادب پارہ معرض وجود میں آتا ہے۔لیکن یہ کوئی آسان کام نہیں ہے بلکہ ایک جاں گسل عمل ہے جس کے لیے فنکار کو سیکڑوں راتوں کی میٹھی نیند حرام کرنی پڑتی ہے۔صعوبتوں کے ہزارہا خاردار وادیوں سے گزرنے کے بعد وہ فن پارہ وجود میں آتا ہے جو ادیب کو ادب میں دائمی زندگی عطا کرتا ہے۔تخلیقی عمل کے انہیں مشکلات کا ذکر کرتے ہوئے مشکور معینی 'نئی غزل کی لفظیات' میں لکھتے ہیں:

> ''تخلیق ایک مرکب اور پیچیدہ امر کا نام ہے۔بظاہر فن کار اپنی تخلیق میں حسّی ، تخلیقی اور فرضی تجربوں کو فنی وفکری اور لسانی امکانات کے ساتھ گرفت میں لے کر انہیں صَوری، معنوی اور ہیئتی پیکر عطا کرتا ہے مگر یہ آسان اور سادہ سی بات نہیں۔اس امر میں حیات وکائنات اور لفظ ومعنی کے کئی مبہم اور پیچیدہ گوشے روشن ہوتے ہیں۔ ان رشتوں کی تفہیم وتحلیل اور ان کی فنی جمالیاتی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے بعد ہی تخلیق کار تخلیقی عمل کے جاں گسل مرحلے سے گزرتا ہے۔اس عمل میں مختلف محرکات وعوامل حصہ لیتے ہیں۔ان میں لفظ کی اہمیت مسلم ہے۔ تخلیقی عمل میں لفظ کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ایک طرف اس کا رشتہ ان تجربوں سے ہوتا ہے جو بظاہر حیات وکائنات کے مطالعہ اوران پر مسلسل غور فکر کے نتیجے میں ترنگوں اور ارتعاشات

> کی صورت میں فن کار کے ذہن ودل میں موجود ہوتے ہیں اور اپنے نکاس کے لئے اسے اضطراب والتہاب سے ہمکنار کرتے ہیں تو دوسری طرف اس کا تعلق ان صَوری اور ہیئتی سانچوں سے ہوتا ہے جو نادیدہ تجربات کو گرفت میں لے کر انہیں دیدہ صورت عطا کرتے ہیں۔اس طرح لفظ ایک وسیلہ یا Medium کا کام انجام دیتا ہے۔لیکن شعر وادب میں وسیلے کا استعمال سادہ اور عام طریقے پر نہیں ہوتا اسے تخلیقی کارگاہ سے گزرنا پڑتا ہے۔ ذوقِ جمال کی کسوٹی پر کھرا اترنا پڑتا ہے۔کانٹ چھانٹ، قطع و بُرید، ترمیم وتکسیر کی کھراد پر بار بار چڑھنا اور اترنا پڑتا ہے۔یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک لفظ میں تخلیقی شان کی نمود نہیں ہو جاتی... گویا تخلیق یا فن پارے کی کامیابی کا انحصار وسیلہ کے تخلیقی استعمال پر ہے۔یہی وجہ ہے کہ ناقدین نے تخلیق بالخصوص شعری تخلیق میں لفظ ومعنی کے رشتوں کی اہمیت اور افادیت پر اصرار کیا ہے۔خواہ یہ ناقدین مشرقی شعریات کے ہوں یا ان کا تعلق مغربی دنیا سے ہو۔مغرب میں ارسطو کے المیے کی ہو یا لان جائنس (Longinus) کے یہاں علویت کی بحث، Rechard کا لسانی پہلو ہو یا Empson کا تصورِ ابہام، Allentate کا تصورِ تناؤ ہو یا Prox کا قولِ محال یا پھر جدید مغربی Theories میں Saussure کا تصور لسان ۔ دریدہ کا ردِ تشکیل یا تکسیر معنی کا نظریہ ہو یا Steenar کا

Ecricher۔ یہ سب کے سب ناقدین تخلیق یا فن پارے میں الفاظ کو بنیادی اہمیت دیتے رہے ہیں۔ اسی طرح عربی میں ابن قتیبہ سے لے کر قدامہ بن جعفر تک، فارسی میں نظامی عروضی سمرقندی سے لے کر مصنف قابوس نامہ تک، سنسکرت میں بھرت منی سے لے کر مہم چندر تک اور اردو میں حالی، شبلی سے لے کر فاروقی اور نارنگ تک سبھوں نے فن پارے میں الفاظ کی بنیادی اہمیت پر اصرار کیا ہے۔"(1)

مذکورہ اقتباس مشرقی و مغربی روایات کے وسیع تناظر میں تخلیقی عمل میں لفظ کی کلیدی اور بنیادی رول کا ایک ایسا صریح جائزہ ہے جس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ ادبی تنقید میں افلاطون اور ارسطو کی اہمیت مسلم ہے۔ ارسطو کے ادبی نظریات نے عالمی تنقید کو بے حد متاثر کیا ہے۔ المیے کی بحث میں جہاں اس نے پلاٹ، کردار، کتھارسس وغیرہ امور سے بحث کی ہے وہیں زبان اور اس کے استعمال سے متعلق بھی اپنی رائے ظاہر کی ہے۔ لیکن چونکہ ارسطو کے زمانہ میں لفظ و معنی کے رشتے یا لفظ و معنی کی ثنویت جیسے خیالات وجود میں نہیں آئے تھے اس لیے اس کے یہاں الفاظ سے متعلق جو مباحث ہیں وہ زیادہ واضح نہیں ہیں۔ اس نے صرف الفاظ کی اقسام گنوادی ہیں۔ اس کے مطابق الفاظ کی اقسام عام لفظ، اجنبی لفظ، تشبیہی لفظ، مخفف لفظ وغیرہ ہیں۔ رومن شاعر ہورس (Horace) نے ارسطو کے نظریہ سے استفادہ کرتے ہوئے الفاظ کے استعمال سے متعلق ارسطو کی رائے کو وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لونگائنس (Longinus) بھی ارسطو کے ہی خوشہ چینوں میں ہے۔ مذکورہ باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مغربی مفکرین و ماہرین شعریات کے نزدیک الفاظ کی اہمیت مسلّم ہے۔ ادب کا وسیلۂ اظہار الفاظ ہیں اور الفاظ انسان کی

معاشرتی تاریخ کی پیداوار، اس لیے ان کی معنوی پرتیں تاریخی تناظر کے بغیر کھل ہی نہیں سکتیں۔ ادب میں لفظوں کا کھیل پیچیدہ اس لیے ہے کیونکہ لفظ روزمرّہ آلہ کارانہ استعمال کی طرح شفاف نہیں رہتے اور نہ ہی اپنا کام کر چکنے کے بعد تحلیل ہو کر غائب ہوتے ہیں بلکہ اپنی معنی خیزی کے باوجود قائم بالذات ہوتے ہیں اور یہ یک سمتی بھی نہیں ہوتے بلکہ ان کی کئی معلوم اور نامعلوم جہتیں ہوتی ہیں۔ الفاظ کی ہر جہت کی تلاش و جستجو ان کی معنویت کے نئے جہانوں کے در وا کرتی ہے۔ لفظ و معنی کی بحث اتنی ہی پرانی ہے جتنی خود نطق انسانی کی۔ لسانیات کی قدیم فکری روایت لفظ و معنی کی دوئیت کی قائل ہے۔ یعنی روایتی فکر کے بموجب لفظ سے معنی کا رشتہ جسم و روح، جوہر و عرض، لباس و جسم اور ظاہر و باطن کا سمجھا جاتا رہا ہے۔ اسی لئے اس بات پر زور رہا کہ اسلوب جو لفظوں کے مخصوص انتخاب و ترتیب کا نام ہے ایک آرائشی چیز ہے۔ قدیم ماہرین لسانیات میں ایک گروہ معانی کو الفاظ پر تقدم کی بنیاد پر ترجیح دیتا ہے۔ ان کے بقول الفاظ پیش پا افتادہ اور متروک ہو سکتے ہیں لیکن جذبہ و خیال سدا بہار ہوتے ہیں اور یہی تخلیق کو زندہ رکھتے ہیں۔ 'خیر الامور اوسطہا' پر عمل کرتے ہوئے کچھ مفکرین نے ان دونوں انتہاؤں کے درمیان کا راستہ اختیار کرتے ہوئے کہا کہ لفظ و معنی لازم و ملزوم ہیں کیونکہ ان دونوں کا تصور ایک دوسرے کے بغیر ممکن نہیں۔ الفاظ اپنا مخصوص وجود رکھتے ہیں جو معانی سے مطابقت کے بعد ہی اپنی شخصیت کی تکمیل کرتے ہیں۔ قدیم مفکرین لسانیات میں ہی ایک گروہ اس مکتبہ فکر کا بھی حامل رہا ہے کہ زبان و اسلوب میں یگانگت ہے۔ ان کے نقطۂ نظر کے مطابق لفظ و معنی کا رشتہ جسم و روح کا رشتہ ہے اور ان دونوں کے بارے میں الگ الگ بات نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ کسی ادب پارہ کو Paraphrase نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی کسی ادب پارہ کا ایک زبان سے کما حقہ دوسری زبان میں ترجمہ ہو سکتا ہے۔ ایک ادب پارہ کی عمومی تحسین کو اس کے اسلوب کی تحسین سے الگ کر

نا بھی ناممکن ہے۔

جدید ماہرین لسانیات اور زبان کے مفکرین نے لفظ و معنی کے متلون اور متنوع رشتہ کی تحقیق و تفتیش کے مختلف نئے دریچے وا کیے ہیں اور لفظ و معنی کی صدیوں پرانی بحث کو بعض نئی بصیرتوں سے آشنا کیا ہے۔ زبان و اسلوب کی جدید نظریات کی وجہ سے اب روایتی تصورات پر کار بند رہ پانا ممکن نہیں ہے۔ قدیم نظریات میں الفاظ و معانی پر مصنف کے اقتدار و اختیار کو تسلیم کیا گیا ہے، جس کے پاس کوئی تجربہ، کوئی خیال یا کوئی فکر ہوتی ہے جسے وہ لفظوں کی مناسب ترتیب کے ذریعہ دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ لیکن جدید لسانیات، ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیلی نظریات مصنف کی اس اقتدار کلی سے انکار کرتے ہوئے زبان کے اقتدار کے قیام کے حامی ہیں جس میں مصنف کی ذات صفر کے برابر ہو کر رہ گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ ساختیاتی فکر کے مطابق لفظ و معنی کی بحث کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ساختیات یہی کہتی ہے کہ یہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں اور زبان اشیا کو نام دینے یا اسمیانے والا نظام نہیں ہے، یعنی زبان Nomenclature نہیں ہے جو لفظ = شے کے مبینہ رشتے پر مبنی ہو، بلکہ اشیا کے نام یا معنی 'ساخت' سے پیدا ہوتے ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ ساختیات کا سب سے زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے، بغیر رشتوں کے نظام کے کسی شے کا کوئی وجود نہیں۔ ہم اشیا کا ادراک تبھی کر پاتے ہیں جب اشیا کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں خواہ ہمیں اس کا احساس نہ

> ہو۔ ساخت کا عمل ذہن انسانی کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔''(2)

Course de Linguistique Generale سوئس ماہر لسانیات فردی ننددی سوسیئر (Fardinand de Saussure) کی وہ کتاب ہے جو اس کے اپنے شاگردوں کو دیئے گئے لیکچرس کے نوٹس پر مبنی ہے۔ یہ کتاب 1916 میں سوسیئر کی موت کے بعد شائع ہوئی اور اس انداز فکر کا آغاز اسی کتاب کی اشاعت سے ہوا۔ سوسیئر کی اس فکر سے صدیوں سے راسخ شدہ اس تصور کو سخت زک پہنچا کہ زبان لفظوں کا مجموعہ ہے جو اپنے الگ الگ معنی رکھتے ہیں یا یہ کہ الفاظ معانی کی مناسبت سے وضع ہوتے ہیں۔ سوسیئر نے ہی سب سے پہلے زبان کے تسمیہ (Nomenclature) ہونے کو مسترد کیا اور یہ تصور پیش کیا کہ زبان افتراقات کا نظام ہے۔ گوپی چند نارنگ اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''سوسیئر کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کی بصیرت نے صدیوں سے چلے آرہے زبان کے اس تصور کو جڑ سے اکھاڑ دیا کہ زبان کوئی 'جوہری' یا 'قائم بالذات' (Substantive) چیز ہے۔ اس کے بجائے سوسیئر نے زبان کے 'نسبتی' (Relational) تصور کو پیش کیا جس نے آگے چل کر زبان کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی بدل دی۔ سوسیئر کا سب سے انقلابی اقدام اس کا یہ موقف تھا کہ زبان Nomenclature تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے، بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے۔ منطقی طور پر زبان اشیا سے پہلے ہے، اور اس کا کام اشیا کو نام دینے

کے بجائے ان کے تصورات میں فرق کے رشتوں کے ذریعے شناخت قائم کرنا ہے۔"(3)

سوسیئر کے مطابق زبان اپنی ارتقائی تبدیلیوں کے باوجود محض آوازوں اور لفظوں کا بے ہنگم ڈھیر نہیں ہے بلکہ زمان کے ہر لمحہ میں اپنا ایک مکمل نظام رکھتی ہے جس کی بناء پر اہل زبان اسے بولتے اور سمجھتے ہیں۔ اس کی ابلاغی صلاحیت کا دارومدار دو سطحوں پر ہوتا ہے۔ ایک سطح کو وہ Langue اور دوسری سطح کو Parole کہتا ہے۔ ان میں ہمہ وقت ایک جدلیاتی رشتہ قائم ہے۔ زبان کا انفرادی استعمال تکلم (Parole) ہے جو اس کے جامع نظام Langue کے بغیر وجود میں ہی نہیں آسکتا۔ زبان کے کسی جز کی فی نفسہ اہمیت اس کے دوسرے اجزا کے ساتھ ہر دم بدلتے رشتوں کی بنا پر ہوتی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

"ان دونوں کا فرق سوسیئر کے فلسفہ لسان کا کلیدی نکتہ ہے، اور اس کے نتائج دوررس ہیں۔ گویا Langue سے کم و بیش وہ تصور مراد ہے جس کو عرف عام میں 'لسان' کہتے ہیں، یعنی لسانی قواعد و ضوابط و روایات کا وہ جامع ذہنی تصور جس کی رو سے ہم کسی لسانی سماج میں ترسیل و ابلاغ کا کام لیتے ہیں، جبکہ Parole روزمرہ کا 'تکلم' ہے، یعنی زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے۔ گویا Langue ایک جامع تجریدی تصور ہے، ایک کلی ذہنی نظام جو کوئی بھی زبان رکھتی ہے، یعنی زبان کا جامع تجریدی وجود، اور Parole اس کا وہ حصہ ہے جو کوئی فرد کسی وقت تکلم کے لئے استعمال میں لاتا ہے۔ سوسیئر

نے اس بات کو شطرنج کے کھیل کی مثال سے سمجھایا ہے کہ شطرنج کی کوئی بھی بازی شطرنج کے تمام اصولوں کو بروئے کار نہیں لاتی، لیکن ہر مختلف بازی ممکن اس لئے ہے کہ وہ شطرنج کے کلی اصولوں سے ماخوذ ہے۔ یعنی کھیل کے اصول اپنا کلی نظام رکھتے ہیں جو تجریدی طور پر موجود ہے، اور کوئی بھی چال اس کلی نظام ہی کی رو سے چلی جاسکتی ہے۔ گویا شطرنج کے کھیل کا کلی نظام Langue سے مشابہ ہے اور شطرنج کی ہر بازی Parole ہے۔ ایک تجرید ہے اور دوسرا واقعہ ہے۔"(4)

سوسیئر کے زبان کے اس کلی نظام کے ضمن میں یہ بات بھی زیر غور رہے کہ جہاں سوسیئر زبان کو ایک کلی مقتدر نظام نشانات کہتا ہے وہیں زبان کے سماجی حقیقت ہونے پر بھی اصرار کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ایک سماجی گروہ ہی نشانات کو خلق کرسکتا ہے۔ زبان اول و آخر ایک سماجی معمول ہے اور معنی اور معنی نما کی ہم رشتگی خواہ ظاہر نہ ہو، لیکن یہ عمل لسانی سماج کے اندر ہی ہوتا ہے۔ اس کے بقول زبان اسی وقت وجود میں آتا ہے جب کوئی فرد ایک مخصوص لسانی ماحول میں کسی مخصوص مقصد کے حصول کے لیے زبان استعمال کرتا ہے۔ اس طرح اسلوب کا تعلق سوسیئر کے پارول سے بنتا ہے۔ اگرچہ اسلوب کو وسیع تر معنی میں زبان کی تکلمی اور تحریری، ادبی اور غیر ادبی دونوں صورتوں کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے لیکن روایتاً اسے تحریری زبان کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ دراصل اسلوبیات لسانیات کی ایک نئی شاخ ہے جس میں دریافت کیا جاتا ہے کہ کن آوازوں اور اجزائے الفاظ کی تکرار اور کمی، زیادتی سے اسلوب میں جان پڑتی ہے۔ گوکہ یہ شعبہ علم نسبتاً نیا ہے لیکن اس سے کسی مخصوص صنف، فن یا شاعر و انشا پرداز کا اسلوب محض ذوقی نہیں رہ جاتا بلکہ اس کے ہیئتی

تجزیے میں بعض اصولوں کی کارفرمائی دریافت کی جاسکتی ہے۔تحریری زبان میں بھی بعض اوقات اسلوب کی اصطلاح ایک مخصوص لسانی عادات اور بعض اوقات اس کا اطلاق زبان کے اس انداز استعمال پر کیا جاتا ہے جو کسی خاص صنف ادب، کسی عہد، کسی دبستان تحریر یا ان میں سے بعض کے ایک دوسرے سے امتزاج میں اظہار پاتا ہے۔ادھر ماہرین اسلوبیات نے ایک بار پھر متن پر مصنف کے اقتدار کو تسلیم کرلیا ہے اور مواد واسلوب کے ناقابل تقسیم ہونے کے مباحث کو دوبارہ زندہ کردیا ہے۔اس بارے میں سید علمدار حسین بخاری 'اردو افسانے کی روایت میں غلام عباس کا مقام' میں لکھتے ہیں:

> ''جدید ماہرین اسلوبیات نے ساختیت پرستوں (Structuralists) اور ردتشکیلیوں (Deconstructionists) کے برعکس متن پر مصنف کے اقتدار کو ایک بار پھر تسلیم کرلیا ہے اور انہوں نے اسلوب بطور ملبوس فکر، انداز اظہار اور مواد واسلوب کے ناقابل تقسیم ہونے کے مباحث کو دوبارہ زندہ کر دیا۔ اسلوب میں دوئی پسندی (Dualism) اور وحدت پسندی (Monism) کے انداز ہائے فکر کی نشاندہی کرتے ہوئے وحدت پسندی کو شاعری اور دوئی پسندی کو نثری تحریروں کے لئے موزوں قرار دیا...۔
> ان دونوں نقطہ ہائے نظر کا متبادل ایک اور انداز فکر ہے جس میں اسلوب کا تجزیہ اس کے تفاعلات کے پیش نظر کیا جاتا ہے۔ تکثیریت پسندوں (Pluralists) کے مطابق زبان کئی مختلف کارہائے منصبی ادا کرتی ہے۔اس لئے کسی بھی متن میں مصنف

> کو اس کا مختلف تفاعلی سطحوں پر انتخاب کرنا پڑتا ہے...۔
> اس طرح تکثیریت پسند، دوئی پسند کی طرح موضوع اور اظہار میں تقسیم کا قائل نہیں اور وہ مختلف تفاعلات کی مناسبت سے معنی کے مختلف حیثیتوں میں امتیاز قائم کرنا چاہتا ہے کیوں کہ اس کے خیال میں کوئی سادہ سے سادہ جملہ بھی ایک سے زیادہ معنی کا ابلاغ کرسکتا ہے مثلاً ''آپ کے والد اب کیسے ہیں؟'' یہ جملہ بیک وقت حوالہ جاتی (کسی مخصوص شخص اور اس کی بیماری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) استفہامی (سامع سے جواب کا تقاضا) اور سماجی (سامع اور بولنے والے کے درمیان ہمدردانہ رشتے کا اقرار) ہوسکتا ہے۔''(5)

ادب میں زبان کے ذریعہ ماورائے زبان دنیا پیش کرنا مقصود ہوتا ہے اس لئے یہاں زبان والفاظ سے استفادہ کرنے کے علاوہ فنکار کو اس کی تزئین کے لئے حقیقی دنیا کے بارے میں اپنے علم ومعلومات کو بھی کام میں لانا پڑتا ہے۔اسی لیے ''لفظیات کا تعلق صرف تخلیق کار تک محدود نہیں ہوتا بلکہ یہ اس کے عہد اور سوسائٹی کی معنویت کو بھی واضح کرتی ہے۔یہ حقیقت ہے کہ ادب سماج اور زمانے کا آئینہ ہوتا ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ادب الفاظ وعلائم کی مدد سے ہی کسی معاشرے اور عہد کی تصویر پیش کر پاتا ہے۔اگر الفاظ وعلائم موجود نہ ہوں تو پھر ادب کی تخلیق کہاں ممکن؟ فکر چاہے کیسی ہو اس کو شکلی جامہ پہنانے کے لیے الفاظ کی اشد ضرورت ہوتی ہے۔بغیر لفظ کے فکر وخیال کے اندر معنویت پیدا نہیں ہوسکتی۔اس طرح کوئی بھی خیال تب تک وجود میں نہیں آسکتا جب تک اسے الفاظ کے قالب میں نہ ڈھالا جائے۔چونکہ فکر ادب کی روح ہوتی ہے تو الفاظ جسم۔ جس طرح روح کے بغیر جسم

مکمل نہیں ہوتا اسی طرح خیال الفاظ کے بغیر تکمیل نہیں پا سکتا۔ الفاظ کی اہمیت خیال کے بغیر بھی باقی رہتی ہے لیکن خیال الفاظ کے بغیر قائم نہیں رہ سکتا۔ گویا لفظیات ادب میں روح پھونکنے کا کام کرتی ہیں۔''(6) اسی کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی 'اثبات و نفی' میں لکھتے ہیں:

''ممکن ہے ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب، حتٰی کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔''(7)

روزمرہ زندگی میں زیر استعمال الفاظ و تراکیب، تشبیہات و استعارات، تصورات و ادراکات اور علائم سے ہماری مانوسیت انہیں کبھی کبھی محدود اور بے جان بنا دیتی ہے کیونکہ ہم فرض کر لیتے ہیں کہ ہم ان کے معانی سے بخوبی واقف ہیں اور اسی لیے ہم ان کے بارے میں زیادہ سوچنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ جبکہ ہوتا یہ ہے کہ روزمرہ کے استعمال میں ان کے بنیادی یا لغوی معنی مختلف ہوتے رہتے ہیں کیونکہ جب ان کا استعمال کسی نظریے یا ادبی زاویہ کے اظہار کے لیے ہوتا ہے تو اس کے کئی معنوی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اس کی ایک صورت علامت نگاری ہے۔ علامت کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ وقت اور زمانے کے ساتھ اس کے مفاہیم میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ ادب میں الفاظ کی معنوی جہتیں ہی الفاظ کو علامت

بناتی ہیں۔ مگر کوئی بھی لفظ یک بیک علامت نہیں بن جاتا بلکہ اس کے لیے ایک تہذیبی اور سماجی پس منظر کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ علامت کی معنویت اس کے تہذیبی، سیاسی اور سماجی پس منظر کے بغیر ممکن نہیں۔ جس طرح لفظ کا تعلق معاشرے سے ہوتا ہے اسی طرح علامت بھی سماجی اعتبار کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتی۔ شارب ردولوی صاحب نے اپنے مضمون ''جدید غزل میں علامت نگاری'' میں لفظ اور علامت پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''لفظ کا ایک Social Contract ہوتا ہے یعنی جو کچھ کہا جائے گا سننے والا اس سے وہی مراد لے گا۔ اسی طرح علامت بھی سماجی اعتبار Social Sanction کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتی اور اسے اس اعتبار کے حاصل کرنے کے لئے ایک مدت درکار ہوتی ہے۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ Symbol یا علامت ایجاد نہیں کی جاتی بلکہ تمدنی ورثے سے وجود میں آتی ہے۔ کسی لفظ کے ساتھ رفتہ رفتہ کچھ قدریں اور تصورات وابستہ ہو جاتے ہیں۔ یہ تصورات علاقے، تہذیب، عقائد، معاشرت، تاریخ وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں اور یہی تصورات لفظ کو علامتی اقدار دیتے ہیں جو اسے موقع اور محل کے مطابق معنی کی نئی جہتوں سے روشناس کرتے ہیں۔'' (8)

الفاظ و معانی کے رشتے اور ان کے مختلف زاویوں پر اس تفصیلی گفتگو کے بعد اب اردو کے نمائندہ ناولوں کا زمانی ترتیب کے اعتبار سے 'لفظوں کا انتخاب و استعمال' اور 'جملوں کی ساخت و ترتیب' کے عناوین کے تحت تجزیہ کیا جائے گا۔ اس میں اردو ناول کی تاریخ میں

اپنی گہری چھاپ چھوڑنے والے ان ناولوں کا تجزیہ کیا جائے گا جنہیں ناقدین کی پرکھ کے بعد حیات دوام کی سند حاصل ہو چکی ہے۔ یہ تجزیہ اس لیے ضروری ہے کیونکہ زبان ایک نامیاتی شے ہے جو ایک قرن میں اپنی ہیئت اس حد تک بدل لیتی ہے کہ دوسرے قرن کے لوگوں کو اسے سمجھنے میں مشکل درپیش آتی ہے۔ زندگی کی گونا گونی اور تہذیب کی ترقی کے ساتھ اردو زبان بھی پھیلتی جا رہی ہے۔ اردو نے ماضی میں عربی و فارسی سے اکتساب فیض کیا اور گزشتہ ایک صدی سے انگریزی سے اخذ و قبول کا عمل جاری کر رکھا ہے۔ مغربی تہذیب سے رابطے اور گلوبلائزیشن کی وجہ سے روز کتنے ہی الفاظ اردو میں داخل ہو رہے ہیں۔ ہم ان میں سے بعض کو من و عن اپنی لغت میں شامل کر لیتے ہیں اور بعض کو ترجمہ کر کے اپنی زبان کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ مثلاً ریڈیو، براڈ کاسٹ، نشر، نشریہ، ٹیلی فون، رسیور، ایر پورٹ، ایروڈرم، ہیٹر، کولر، ایر کنڈیشن، پیٹرومکس، ٹینک، پارلیمنٹ، اسپیکر، کورم، اسمبلی، جمہوریہ، ایوان، فیڈریشن، اشتراکیت، منسٹر، چانسلر، پائلٹ، ٹی وی، موبائل، کمپیوٹر، مانیٹر، ماؤس، انٹرنیٹ، ویب سائٹ، سیلفی، پروفائل، اسٹیٹس وغیرہ۔

☆☆

لفظوں کا انتخاب و استعمال

ابن الوقت:۔ اس تجزیہ کے لیے میں نے سب سے پہلے 'ابن الوقت' کا انتخاب کیا ہے۔ مولوی نذیر احمد نے یہ ناول 1888 میں لکھا۔ اس میں موقع پرستی اور انگریزی معاشرت کی اندھا دھند تقلید کی مذمت کی گئی ہے۔ 1857 کے بعد کی متغیر سماجی، معاشی، اخلاقی، مذہبی اور تخلیقی صورتحال کی عکاسی اس ناول کی خصوصیت ہے۔ اس میں مثبت و منفی کی آویزش بھی ہے اور عمل و ردعمل کی کشاکش بھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی، سقوط دہلی، انگریزی حکومت، مسلمانوں کی عمومی اقتصادی بدحالی، نااہلی، موقع پرستی، تعلیم سے بے گانگی اور انگریزوں کی تقلید کی مذمت و ناپسندیدگی کی مرقع نگاری کی بہترین مثال ہے یہ ناول۔ مولوی نذیر احمد عملی اور تخلیقی سفر میں چاہے یک رخے ذہن کے حامل رہے ہوں لیکن

ان کی شخصیت کی تشکیل میں مختلف عناصر کی شمولیت ہے۔ نذیر احمد کو مذہب کا گہرا شعور تھا اور وہ عربی و فارسی کے جید عالم تھے اسی لیے ان کی لفظیات میں معرّب و مفرّس الفاظ کی کثرت ہے لیکن انہوں نے ہندی اور انگریزی الفاظ کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ 'ابن الوقت' سے منتخب کردہ ان الفاظ کو ہم نے چار ضمنوں میں تقسیم کیا ہے۔

عربی الفاظ:

تشہیر، کفر، اضطراب، ارتداد، عضو، نجس، مصافحہ، محرک، متوارث، مضائقہ، مجتمع، مخفی، تردید، کلمتہ الخیر، احتراز، رغبت، حق الیقین، الحکومتہ نصف الکرامہ، مضائقہ، خجالت، غیظ و غضب، علی الاعلان، استفسار، اضعافاً مضاعفہ، صدر الصدور، حشرات الارض، ارتباط، حاکم و محکوم، اختلاط، نور علی نور، بالمشافہ، عسیر الانقیاد، کثیر المصارف، نفس الامری، مقدمہ الجیش، علی الصبح، تشبہ بقوم فہو منہم، الخبر یحمل الصدق والکذب، غفور الرحیم، نعوذ باللہ من ذالک، وطعام الذین اوتوا الکتاب حل لکم وطعامک حل لہم، اطراف و جوانب، نتائج و عواقب، مابہ الامتیاز، کثیر المنافع، بعد الوقوع، استخفاف، مواکلت، مناکحت، مغالطہ، عنکبوت، معابد، غایت ما فی الباب، سقیم الحال، الاتفاق قوہ، مقاومت، من و سلویٰ، مشروع، منکشف، قفل، تالیف و استمالت،، حفاظت، معترض، رجال الغیب۔

فارسی الفاظ:

بادل ناخواستہ، خانہ، آفتاب، خالہ، کلاں، خانقاہ، خوش خبری، خوشنودی، شمشیر، شہر، ملک گیری، خاندان شاہی، جاں نثار، محسن کش، شکر گزار، جامہ زیب، دم بخود، سورش، ناگوار، نمکدان، دم بخود، شیر ببر، ترش روئی، قطرۂ خون، نمک خوار، پشت ہا پشت، داد و دہش، رمزۂ ملازمان شاہی، قطب از جا نمی جنبد، خواہی نخواہی، صدہا، خداوند، نشست و برخاست،

طرز ماند و بود، معدودے چند، سالہائے دراز، چند در چند نفع، دیوار ہم گوش دارد، اغراض وابستہ یک دگر، نزلہ بر عضو ضعیف، یک نہ شد دو شد، ہر چہ گیرد علتے علت شود، بایں ہمہ، ازیں سو راندہ و ازاں سو درماندہ، از بسکہ، ہست و نیست، تو کار جہاں رانکو ساختی، اگر یک سرے موئے برتر پرم، فروغ تجلی بسوزد پرم، مربی بیار و مربا بہ خور، بہ تقاضائے مصالح چند در چند، خرد بین، چشم، مرد باید کہ ہراساں نشود، مشکلے نیست کہ آساں نشود، فوارۂ فیض اوست در جوش، گر نہ بیند بروز شپرہ چشم، چشمہ آفتاب را چہ گناہ۔

انگریزی الفاظ:

سوسائٹی، کیمپ، کمپنی، گورمنٹ، کوئین وکٹوریہ، ڈپٹی، میگزین، ٹیبل کلاتھ، فنگر گلاس، پائپ، سگرٹ، انجن، چیف کمشنر، کالج، گورنر جنرل، اکسٹرا اسسٹنٹ، ڈپٹی کلکٹر، ریفارمر، انٹروڈیوس، اسٹیم، الکٹری سٹی، جنٹلمین، یورپین، مشنری، انگلش کمیونٹی، کرسٹان، ڈاکٹر، جنرل سپلائیر، ایجنٹ، ہاف بوٹ، کوٹ، اٹیکیٹ، فارمڈ، چیئرز، پولیٹیکل اکانمی، ڈفنس، نیچر، ریذیڈنٹ، کونسل، اسٹیشن، سویلیزیشن، بلیرڈ، کانشنس، ڈسکوری، پارٹی، لیکچر، اسپیچ، مجسٹریٹ، مائی فرینڈز، سنسیئر لی، جوڈیشیل، فنانشل، سرکلر، مائی ڈیئر، لیجسلیٹیو، فوٹوگراف، رپورٹر، ڈرائنگ روم، آئس کریم، کمانڈنگ افسر، فرنیچر، سپرنٹنڈنٹ پولیس، گڈ ایوننگ ٹو یو، پارٹیشن، ڈیزائن، ریڈنگ روم، لائبریری، بلیئرڈ روم، سموکنگ روم، ہومیوپیتھی، ایلوپیتھی، کک، سوپ، کٹلٹ، بوائنڈرائس پڈنگ، کلاسیکل لینگوج، سلف ریسپکٹ، یوریشین، نیشنلٹی، ٹائم پیس، آکسیجن، ہائیڈروجن، نائیٹروجن وغیرہ۔

ہندی الفاظ:

بھلامانس، جانچ، پڑتال، کھیپ، کلیجا، نکڑ، جوکھم، چٹھی، شگون، درکار، آہٹ، گٹھڑ، ٹھیکری،

ماتھا پھٹول، ہتیارے، بھرشٹ، بکھیڑوں، آسرا، سیانپت، بھگوان، لوبھ، بیاج بٹہ، چھتا، گدھے کا کھایا پاپ نہ پن، ٹھینگا، تنکا، گڑادبا، دھاوا، برتن، بھانڈا، کیاری، دھنی، دھرتی، اپجاؤ وغیرہ۔

اوپر کے چاروں ضمنوں کے تحت الفاظ کی جو فہرست ہم نے مذکورہ ناول سے تیار کی ہے اس سے نہ صرف مصنف کے ذخیرہ الفاظ کا پتہ چلتا ہے بلکہ ان کے عہد کی تاریخی، سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورتحال بھی بہت حد تک واضح ہو جاتی ہے۔ مولوی نذیر احمد عربی و فارسی کے جید عالم تھے اور ان دونوں زبانوں کے علاوہ ان کی ادبیات سے بھی گہری واقفیت رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کی تحریروں میں نہ صرف یہ کہ بکثرت عربی و فارسی الفاظ کا استعمال ملتا ہے بلکہ ان دونوں زبانوں کے بہت سے مشہور جملے، مقولے، محاورے اور اشعار بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ آج کی تنقید اور نقاد چاہے اس زبان کو اب مستحسن نہ گردانتے ہوں لیکن جس زمانے میں مولوی نذیر احمد نے اس زبان کا استعمال کیا ہے، اس میں اس زبان کی بڑی پذیرائی تھی۔ ناول کے ناقدین کے بقول، مولوی نذیر احمد کے ناول فنی زمور پر پورے نہیں اترتے لیکن پھر بھی ان کی مقبولیت عام کی ایک بڑی وجہ یہ زبان بھی ہے۔ انگریزی زبان سے بھی ان کی اچھی واقفیت تھی۔ وہ انگریزی حکومت کے ملازم تھے اور اس ناطے انگریز افسران سے ان کا قریبی ربط و تعلق تھا۔ اس تعلق نے انہیں ان کے نشست و برخاست، عادات و اطوار، رہن سہن اور تہذیب و ثقافت کو قریب سے جاننے کا موقع فراہم کر دیا اور وہ ان کے محرم راز بن گئے۔ اسی لیے انہوں نے انگریزوں کے روزمرہ کے الفاظ کو بڑے سلیقے سے 'ابن الوقت' میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً اگر آپ مصنف کے ذریعہ استعمال کیے گئے انگریزی الفاظ کو دیکھیں تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ یہ صرف وہی الفاظ ہیں جو اس وقت ان انگریز افسران کے روزمرہ استعمال میں تھے اور مشہور بھی تھے۔ نیز ان سے

ہندستان میں موجود انگریزی حکومت کے افسروں کی طرز زندگی، معاشرت اور ان کی متعلقات کا بھی بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔

امراو جان ادا:۔ مرزا محمد ہادی رسوا کے اس ناول کے بارے میں مختلف آرا ظاہر کی گئی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ ناول ایک طوائف کی آپ بیتی ہے اور مرزا صاحب نے اس کی زبانی اس کے حالات جمع کر دیئے ہیں اور بعض کا ماننا ہے کہ امراو جان ادا اور مرزا رسوا نام کے دونوں کردار مصنف کے تخیل کی تخلیق ہیں۔ جبکہ صورت واقعہ یہ ہے کہ یہ غدر کے زمانے کا واقعہ ہے۔ مصنف نے انگریزی فوجوں کو شہر میں داخل ہوتے، اہل لکھنؤ کو جان بچا کر بھاگتے اور خود امراو جان ادا کو در بدر ہوتے دکھایا ہے۔ اندازہ ہے کہ اس وقت امراو جان کچھ نہیں تو پینتیس، چالیس سال کی ضرور ہوں گی۔ مرزا محمد ہادی غدر کے ایک سال بعد پیدا ہوئے۔ اس سے ثابت ہو جاتا ہے کہ رسوا کا کردار مصنف کی اختراع ہے۔ بہر حال یہ بات قابل غور ہے کہ امراو جان ادا میں سماجی عکاسی ایسی مؤثر اور دل نشین انداز میں ہے کہ اس پر تخیل کا نہیں بلکہ حقیقت کا گماں ہوتا ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا نے اس کہانی کو لکھنوی تہذیب کے پس منظر میں سجایا ہے۔ یہ لکھنوی تہذیب کا وہ دور ہے جو اقدار کی تبدیلیوں سے دوچار تھا۔ ڈاکوؤں کی شورہ پشتی، نوابوں کی طوائف نوازیاں اور اس دور کی معاشرت کی جیتی جاگتی تصویریں اس ناول کے ہر صفحے پر بکھری ہوئی ہیں۔ پلاٹ کی ترتیب و تشکیل کے اعتبار سے امراو جان ادا اپنے دور کے ناولوں پر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا پلاٹ نہایت مربوط اور گٹھا ہوا ہے۔ تکنیک میں سیرت نگاری اور ناول کی سرحدیں ملا دی گئی ہیں اور سیرت نگاری کے فارم کو اختیار کرنے کی بنا پر اس میں ایک فطری کشادگی اور قدرتی بے تکلفی پیدا ہو گئی ہے۔ اس ناول کی ایک اور خاص بات اس کی جذبات نگاری ہے۔ یہاں کردار جیتے جاگتے انسان ہیں جن کی زندگی مختلف سماجی مصلحتوں، تہذیبی

قدروں اور اندرونی آویزشوں سے عبارت ہے۔ بسم اللہ کے کہنے پر مولوی صاحب کا اپنی جان کی پرواہ نہ کر کے درخت کی پھنگ تک چڑھ جانا یا بسم اللہ کا نواب صاحب کے منیم سے سونے کے کڑے اینٹھنا وغیرہ واقعات کے پیچھے جذبات کی لطیف لہروں کو مرزا رسوا نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ مختلف مواقع پر امراؤ جان ادا کی اندرونی کشمکش کا بیان بے حد دل کش اور لطیف ہے۔ کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے بھی یہ ناول لاجواب ہے۔ بعض کردار بڑے ہیں جو ناول میں دور تک پھیلے ہوئے ہیں اور بعض کرداروں سے ہماری ملاقات بس ذرا سی دیر کو ہوتی ہے۔ یہ ناول کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔ انداز بیان اور لطف زبان کے اعتبار سے بھی امراؤ جان ادا اردو کے چند کامیاب ترین ناولوں میں سے ہے۔ مرزا رسوا نے اس قصے کو امراؤ جان ادا کی زبانی بیان کر کے نسوانی زبان کی گھلاوٹ، نرمی اور رنگینی پیدا کرنے کا جو جواز نکالا ہے وہ لاجواب ہے۔ انداز بیان سادہ بھی ہے اور رنگین بھی لیکن یہ رنگینی مرصع کاری سے پیدا نہیں ہوئی ہے بلکہ گفتگو کے لب و لہجے اور بے ساختگی سے ابھری ہے۔ اس ناول میں بہت سے اصطلاحات، محاورے اور الفاظ ایسے ہیں جو خاص لکھنوی ٹکسالی بول چال میں رائج تھے اور وہاں کی مخصوص زبان اور تہذیب کی غمازی کرتے ہیں۔ یہاں ذیل میں ایسے ہی الفاظ کی ایک فہرست دی جاتی ہے۔

لکھنوی ٹکسالی زبان و بول چال کے الفاظ:

مہری، اشتعالک، خانماں برباد، ہلا ہونا، کھڑک، مہمان جانا، ٹول کا نیفہ، دگلہ، ننگی بوچی، تلے کی سانس تلے ہونا، منکا ڈھل جانا، کوڑے کرنا، موے، بیہڑ، چھکو پھکو، گھنگھنیاں، ٹھنگنا، انیلی، گیگلی، مسّی، کمپا مارنا، دم ہوش چاہنا، نوج، پنی جانا، قول کرنا، بے دولتی اپنے تیہے میں آپ کھولنا، سر جھاڑ منہ پہاڑ پھرنا، پانی تل دھار اوپر دھار برسنا، منہ تھوتھائے بیٹھنا،

آنکھ کا اندھا اور گانٹھ کا پورا، نائکہ، نوچی، چرکٹ، طرح دینا، پاجی، خشکا کھانا، بیازونہ، ڑپھس، گالی چڑھنا، شہدا، تھئی کی تھئی، ہیہات، لوچ، بروگن، چھائیں پو، مزعفر، شیر برنج، چکتے، آذوقہ، جوتم جاتا، کفن کا چونگا کرنا، شغتل، ات کوئل، استائی، اودماتی، انیلا، الف کے نام لٹھ نہ جاننا، این مین، بھانج کا روپیہ، تنبولی، جیوڑا، دھیلے، ڈیڑھ خمے، کور دبنا، مانجھے، ناک چوٹی گرفتار ہونا، دشمن بھن پیرے ہونا وغیرہ۔

لندن کی ایک رات:۔ سجاد ظہیر اردو میں ترقی پسند تحریک کے بانی تھے۔ لندن سے بیرسٹری کا امتحان پاس کر کے لندن میں ہی انہوں نے ملک راج آنند اور دوسرے قلم کاروں کے ساتھ مل کر ہندستانی ترقی پسند مصنفین کی انجمن قائم کی اور ہندستان لوٹ کر یہاں کے قومی اور انقلابی تحریکوں میں شریک ہوئے۔ اس تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے والے شعر و ادب نے ہندستان میں مارکسزم اور ترقی پسند سیاسی و سماجی نظریات کو پھیلانے میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ سجاد ظہیر نے مارکسی تنقیدی نظریات پر جو روشنی ڈالی ہے ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک متوازن اور سلجھے ہوئے مارکسی سائنٹیفک نظریۂ تنقید کو پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنی تخلیقات سے اردو ادب کو ایک نئی سمت اور نئے تجربے سے روشناس کرایا ہے۔ سجاد ظہیر نے 'لندن کی ایک رات' 1936 میں لکھا اور یہ پہلی بار 1938 میں شائع ہوا۔ اس ناولٹ میں لندن میں زیر تعلیم ہندستانی طالب علموں کی زندگیوں کے کچھ رخ ایک رات کے درمیان واقع ہونے والے واقعات کے ذریعہ دکھایا گیا ہے اور اس عہد کی معاشرتی، تہذیبی، سیاسی اور اخلاقی حالات و کیفیات کو سامنے لا کر برطانوی سامراج کی چیرہ دستیوں اور ان کی تعلیم و تہذیب کے پھیلاؤ کے اچھے اور برے نتائج کو پیش کیا گیا ہے۔ اس میں ہندستان کے نوجوانوں کے تصورات و خواہشات کو ہندستانی سیاسی پس منظر میں دیکھا گیا ہے۔ لندن میں زیر تعلیم یہ ہندستانی طالب علم متوسط طبقے کے خوشحال

گھرانوں سے تعلق رکھتے ہیں جو دنیا کی بدلتی ہوئی سیاسی وسماجی صورتحال سے حوصلہ پا کر ہندستان کی ذلت وخواری پر آنسو بہاتے ہیں۔اس ناولٹ میں کوئی باضابطہ یا مربوط پلاٹ نہیں ہے اور نہ کوئی مرکزی کردار ہے بلکہ چھوٹے چھوٹے کرداروں سے یہ ناول ترتیب پایا ہے۔انہیں اوصاف کی وجہ سے ناقدین نے اسے ناولٹ قرار دیا ہے۔زیادہ تر کردار خوابوں کی دنیا کے رہنے والے اور مثالیت پسند معلوم ہوتے ہیں جو خود عالم شباب کی بدکاریوں میں مبتلا ہیں مگر ہندستان کی حالت زار سے فکر مند ہیں۔یہ ناولٹ تکنیک کے اعتبار سے بہت اہم ہے کیونکہ سجاد ظہیر نے پہلی بار اس میں شعور کی رو کی تکنیک استعمال کر کے اردو فکشن کو اس تکنیک سے روشناس کرایا ہے۔زبان واسلوب کے اعتبار سے بھی یہ ناولٹ اہم ہے اور زبان کے نئے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔اس میں استعمال ہوئے انگریزی الفاظ کی ایک فہرست ذیل میں دی جاتی ہے جن سے اس عہد میں اردو میں مستعمل انگریزی لفظیات کا اندازہ ہو جائے گا اور اس کا بھی اندازہ ہوگا کہ ان میں سے بہت سے وہ الفاظ ہیں جو 'ابن الوقت' میں نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ یہ بعد کی سائنسی ایجادات کی بدولت ہمارے ذخیرۂ الفاظ میں شامل ہوئے ہیں۔

انگریزی الفاظ:

آرٹسٹ، انڈرگراؤنڈ اسٹیشن، تھینک یو، ڈارلنگ، گڈ نائٹ، نیٹوز، پارک، بیئر، پالیٹکس، پب، ٹیلی فون، بار، اسکیٹنگ، برانڈی، تھیسس، سگرٹ، گاؤن، لسپ، کارنیس، لکچر، لٹریچر، سوسائٹی، موٹر، ایسوسی ایشن، جنٹلمین، ہینڈ بیگ، سنیما، تھیٹر، ایکٹر، ایکٹریس کلب، گراموفون، لمیٹڈ، اسپیچ، رستوران، بیرسٹر، ڈاکٹر، پروفیسر، انجینئر، پاؤنڈ، ڈگری، ڈیوٹی، نیشنلزم، لینڈ لیڈی، اسٹارٹ، کیریئر، میوزیم، امپیریلزم، کمیونسٹ مینی فیسٹو، کیفے،

سوشل، ہوٹل وغیرہ۔

ایک چادر میلی سی:۔راجندر سنگھ بیدی 111 صفحہ کا یہ ناولٹ بغل میں دبا کر اس شان سے ناول نگاروں کے جلو میں داخل ہوئے ہیں کہ ناول نگاری کی سخت سے سخت کسوٹی تیار کر لیجیے، بیدی اس میں ضرور شامل رہیں گے اور وہ بھی پوری شان وشوکت کے ساتھ۔ 1960 میں 'ایک چادر میلی سی' ادبی رسالہ 'نقوش' (افسانہ نمبر) میں شائع ہونے کے بعد پہلی بار 1962 میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔اس ناولٹ کا کینوس پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں 'کوٹلہ' پر مبنی ہے۔اس میں بیدی نے پنجاب کی تہذیب ومعاشرت کے تانے بانے سے کہانی بُنی ہے۔یہ ناولٹ پنجاب کی دیہی زندگی کی فضا، افلاس وغربت اور معصومیت و جہالت کو عصری زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کے ساتھ اتنی خوبصورتی کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ پنجاب کی پوری زندگی اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ قارئین کے سامنے آجاتی ہے۔اس ناولٹ کی ایک انوکھی اور خاص بات یہ ہے کہ بیدی نے چار صفحات پر مشتمل اس کی ایک تلخیص 'قصہ کبوتر، کبوتری کا' کے نام سے لکھ دی ہے جو ناولٹ کے شروع میں شامل ہے۔ اس تلخیص کا ایک حصہ اہمیت کے پیش نظر یہاں پیش ہے۔ملاحظہ ہو:

''امر کتھا سنتی ہوئی پاربتی اونگھ گئی شیو نے دیکھا بھی مگر بھانگ اور دھتورے کی مستی میں اپنی بات کہتے گئے، جو گپھا میں اوپر کہیں بیٹھے ہوئے کبوتر اور کبوتری کے جوڑے، پربودھ اور میتری نے سن لی اور امر ہو گئے۔

جگ بیت گئے۔کال کے کانٹے پربودھ اور میتری کے لیے کند ہو چکے تھے۔

پربودھ نے کہا ''اب تو وقت ہی اور آ گیا ہے، رانی! مگر تمہیں وہ دن یاد ہے جب آدم کے بیٹے قابیل نے اپنے سگے بھائی ہابیل کو ایک پتھر سے مار ڈالا تھا؟''

''ہاں۔۔۔'' میتری بولی۔''ایک بے شکل سی لڑکی کے پیچھے، جوان کی اپنی ہی

بہن تھی۔"

پربود جھلا اٹھا۔۔۔۔۔"تمہیں ابھی تک نہیں معلوم۔۔۔۔۔مرد اور عورت قدرت کے دو اصول ہیں۔ان میں ذات اور رشتے کی بات ہی کیا ہے؟"

"ہاں۔۔۔۔۔مگر۔۔۔۔"

"مگر کیا۔۔۔۔؟" پربودھ نے میئتری سے کچھ پرے ہٹتے ہوئے کہا۔" قدرت کیا اس بات کا حساب رکھتی ہے کہ کس پیڑ کا جوہر، کن ہواؤں سے، کسی دوسرے پیڑ پر جا گرتا ہے؟ قدرت کا قانون افزائش نسل ہے چاہے وہ کیسے ہی ہو، کسی سے بھی ہو۔۔۔۔"

اس وقت پربودھ ان ہزاروں کبوتریوں کے بارے میں سوچ رہا تھا جو بے حد حسین تھیں کیونکہ وہ فانی تھیں۔ان کے گلوں کے حلقے راتوں کے پیار سے کالے اور چمکیلے ہو رہے تھے۔اور انڈے روئی کے گالوں ایسے نرم، گورے اور چٹے۔۔۔۔۔۔پربودھ جیسے خیالوں کے اختلاط سے خود ہی تھک گیا اور بولا۔"عورت کی وجہ سے ہمیشہ لڑائی ہوتی آئی ہے اور ہوتی رہے گی۔"

"عورت ہی کیوں؟ میئتری چمک اٹھی۔"زر اور زمین بھی تو ہیں۔۔۔۔۔"

پربودھ نے شہوانی نظروں سے میئتری کی طرف دیکھا اور بولا۔"زمین بڑی ہے اور زر اس سے بڑا۔۔۔۔مگر تم نے کبھی سوچا ہے کہ یہ عورت ہی کے دو روپ ہیں۔۔۔۔؟"

میئتری نے اپنی نازک سی گردن گھمائی اور اپنی سوچ میں گم ہو گئی۔ پھر پیار کی کمندیں پربودھ پہ پھینکی، اپنا دایاں پر پربودھ کے بائیں پر میں پھنساتی ہوئی بولی۔"مجھے جھانجریں لا دو نا۔ جو ایتھنز کے کھنڈر میں ابھی تک لوگوں کی نظروں سے اوجھل پڑی ہیں۔۔۔۔۔پھر میں تمہیں وہ پیار دوں گی کہ۔۔۔۔۔"

پربودھ نے جھانجروں کے بارے میں سوچنے سے پہلے ہی گھوں گھوں کرتے، پھولتے ہوئے اپنی چونچ میئتری کی چونچ میں اس کے تالو تک کھبو دی اور پھر خود ہی علاحدہ ہوتے ہوئے بولا۔"کیا فائدہ اس پیار کا جس میں ہم مر بھی نہ سکیں۔ کسی وقت تو مجھے یوں معلوم ہوتا ہے جیسے جینا نہیں مرنا امر ہے۔" اور پھر وہ کہہ اٹھا۔"سب الٹ پلٹ ہو گیا ہے۔۔۔۔" (9)

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ بیدی مرد وزن اور انسانی رشتوں کے اور خود زندگی کے کتنے گہرے رمز شناش ہیں۔طویل سے طویل داستان پڑھ لیجیے، پوری انسانی تاریخ کھنگال لیجیئے، لب لباب اور ماحصل یہی نکلے گا۔ بیدی کی نباض طبیعت اور رمز شناش نظر ہی انہیں دوسروں سے ممتاز کرتی ہے۔ عام فہم، سیدھے سادے الفاظ کے ساتھ عبارت کی بے تکلفی، جملوں کی برجستگی، پنجابی الفاظ اور محاوروں کا برمحل استعمال وغیرہ اس ناولٹ کی دوسری اہم خصوصیات ہیں۔ بیدی کا تعلق پنجاب سے ہے، پنجابی ان کی مادری زبان ہے اور ہندی سے وہ اچھی طرح واقف ہیں اس لیے انہوں نے اس ناولٹ میں پنجابی اور ہندی کے کتنے ہی سبک، شیریں اور رواں الفاظ اور محاوروں کو استعمال کر کے انہیں اردو کا حصہ بنا کر اردو لفظیات کو وسعت دی ہے۔ ایسے ہی پنجابی و ہندی الفاظ کی ایک فہرست ذیل میں دی جاتی ہے۔

پنجابی و ہندی الفاظ اور محاورے:

کھبو دینا، لاجوردی، فرسنگ، جھکڑ، گپھا، پربت، دھرتی، اوڑھنی، رہسیہ، ناش، امر کتھا، سمسیا، موکش، بکائن، گھڑونچی، بوباس، کوکے والی ناک، رات کی آہ اور دن کی واہ کا کوڑا، مردوں کی لام لگنا، اٹھرا، مٹھا مالٹا، چانپ، جاترا، بسرام، ڈاچی کا کوہان، جاترن،

دھرم شالہ، ترشول، ادھر چھانٹا ادھر چابک لگانا، دوج کا نازک چاند، پھر دانہہ، سنسنانا، بے ہنگم سی آواز پر تال دینا، غریب کی جورو سب کی بھابی، بارہ گٹال، ویر آیا کھیل کے، میں من پکاواں ویل کے، کوٹھے اتے گنا، ویر میر الماں، بھابو میری پتلی جھدے نک مچھلی، ڈھول دھپہ کرنا، باگ کھینچ کر بات کرنا، پٹڑا کر دینا، پٹری، ٹھس ہونا، ٹرنکی، دو پھانک ہو جانا، دولتی جھاڑنا، ادھ موا پڑا ہونا، کامے، چھانٹا، بھڑولی، کھسم کھانیے، گدھا ڈالنا، روپ کروپ اور آنکھیں آگ بھبھوکا کرنا، ڈنڈوت، گڑے پڑنا، سیتلا نکلنا، دوہتڑ مارنا، رنگیج، پنڈ، سوچ کے گزوں سے جدائیوں کے فاصلے ناپنا، چاؤ، ملہار، اڑیا، گوتی، اٹھتے جوتا بیٹھتے لات، جھلنگا، جلوتیاں مارنا، تکنی، موکھاں، گلال کھنڈ دینا، رڈّے در رڈّے، تبرّے سنانا، مفت کی دف بجانا، ٹمپار، پرکرما، بیلا، کیچ، تپیدگی، جاتک، کاہش، شومیدھ کا گھوڑا چھوڑنا، گج گامنیاں، سرافگند، رمتا رام، جوگی، دبھ درشٹی، کتم عدم، پتامہ، کیش، پرلے وغیرہ۔

ٹیڑھی لکیر:۔ عصمت چغتائی کا ایک اہم ناول 'ٹیڑھی' لکیر ہے۔ اس ناول میں انہوں نے متوسط طبقے کے ایک مسلمان کنبہ کی زندگی کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ اس میں مسلم گھرانوں کے نوجواں لڑکوں اور لڑکیوں کے اخلاقی، ذہنی، معاشرتی اور معاشی زندگی کے گوشوں کو اجاگر کیا گیا ہے اور لڑکپن کے جذبات اور داخلی الجھنوں کی بہترین تصویر کشی کی گئی ہے۔ دراصل عصمت چغتائی نے اپنی تخلیق کے لیے متوسط مسلم گھرانوں کے لڑکوں اور لڑکیوں کی زندگی کو ہی منتخب کر لیا تھا اور اس محدود میدان میں انہوں نے انتہائی درجہ کی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ خاص کر ان کی جنسی زندگی سے وہ گہری واقفیت رکھتی ہیں اور اسے بڑی بے باکی سے پیش بھی کرتی ہیں۔ ان کی ذہنی پرت کو عصمت ایک ایک کر اس طرح کھولتی ہیں کہ اس کا کوئی گوشہ تاریکی میں نہیں رہتا۔ عصمت کی زبان بہت دلکش اور شیریں ہے۔ ان کو عورتوں کی زبان پر بطور خاص مہارت حاصل ہے اور وہ نسوانی

کرداروں کے مکالمے ایسے فطری انداز میں لکھتی ہیں کہ ان کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ انہوں نے نسوانی زبان کے مخصوص لفظیات کو فنکارانہ مہارت کے ساتھ استعمال کر کے اردو لفظیات کو ایک نئی جہت دی ہے۔ ایسے ہی لفظیات کی ایک فہرست ذیل میں دی جاتی ہے۔

مخصوص نسوانی زبان کی لفظیات:

توبہ بھلی، خدا غارت کرے، ازل کے مر بھکے، ہمک ہمک کر لپکنا، جی کا کملانا، بسور بسور کر تکنا، کلیجے سے بھیج لینا، کلیجے پر صبر کی سل رکھنا، اونہہ چڑیل، جان سے چمٹ جانا، کلموہی کہیں کی، دیوانی، مالزادی، بدذات، موئی، مردار کہیں کی، جی سلگ اٹھنا، جان کو آجانا، کلیجہ پھٹنا، کمبختی بیچاری، جان تجنا، پتھر میں جونک لگانا، الا بلا، رنڈاپا، جی ٹھنڈا ہونا، نگوڑی، بات میں کلی پھندنے لگانا، سچ بول کر دینا، اس کی بلا سے، جی کھٹا ہونا، چیتھڑا نظر آنا، ٹھٹھے لگانا، رعب گانٹھنا، اچھو لگ جانا، حلق چٹخنا، جان کو مرض لگنا، زخم پر ٹہوکے لگانا، تھڑی تھڑی کرنا، رنجھ رنجھ کر مرنا، چھچھوری، منمنانا، دنداسہ، دل کا غبار پھوٹ چکنا، سرگاڑی پیر پہیہ کیے پھرنا، خزانہ آن ٹوٹنا، چہ خدا قسم، چخ چل جانا، لشتم پشتم، بھوک آنکھوں میں بلبلانا، نبضیں جھنجھنانا، لوٹ پوٹ کر کے رکھ دینا، جی لوٹنا، جذبات بے طرح اتھل پتھل ہونا، بولا جانا، بہت جانوں، لاسہ لگائے آس میں بیٹھنا، منہ میں گھنگنیاں ڈالے بیٹھنا، مواد بھری رسولی کی طرح ابھر آنا، تھوک میں سان جانا، بغض للہی ہونا، بڑے خراب ہیں آپ ہٹیے، جھکول ڈالنا، جی ٹھکانے ہونا، جی کڑھنا، آنکھیں مچانا، ندیدے کہیں کے، غیریت کی خشکی میں جا پڑنا وغیرہ۔

☆☆

جملوں کی ساخت وترتیب

فردوس بریں:۔ جملوں کی ساخت وترتیب کے تحت تجزیہ کے لیے میں نے سب سے پہلے 'فردوس بریں' کا انتخاب کیا ہے۔ 1893 اور 1899 کے درمیانی عہد میں عبدالحلیم شرر کچھ دنوں کے لیے حیدر آباد میں مقیم تھے۔ اسی دوران قیام انہوں نے 'فردوس بریں' لکھا تھا۔ شرر کو تاریخ بالخصوص اسلامی تاریخ سے خاص دلچسپی تھی اور انہوں نے اپنے بیشتر ناولوں کا مواد تاریخ سے ہی اخذ کیا ہے۔ ان کے ناول ایک طرح کے رومانی قصے ہیں جو اپنی یکسانیت کے سبب تنقید کا نشانہ بنے ہیں۔ ان کے ناولوں میں 'فردوس بریں' ہی ایک ایسا ناول ہے جو فنی تکمیل کے اعتبار سے کامیاب مانا گیا ہے۔ اس کو اردو کے تمام تاریخی ناولوں میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ نقادوں نے اسے پلاٹ وکردار کی دلکشی، ماحول ومنظر

نگاری کی صناعی اور اظہار کے فطری پن کی وجہ سے کافی سراہا ہے اور اسی وجہ سے میں نے اسے 'جملوں کی ساخت وترتیب' کے تحت تجزیہ کے لیے منتخب کیا ہے۔ ادب میں زبان کا خاص استعمال عمل میں لایا جاتا ہے جس کا طرۂ امتیاز عام بول چال کی زبان سے اس کا مختلف ہونا ہے۔ کیونکہ عام زبان کا خاص کام مافی الضمیر کی ادائیگی اور مطالب کی ترسیل ہے جبکہ ادبی زبان کے لیے افادیت کی ایسی کوئی شرط نہیں ہے کیونکہ یہ داخلی جبر(Inside force) کا پروردہ ہوتا ہے۔ اس کا کام صرف یہ ہوتا ہے کہ پہلے سے دیکھی بھالی اور جانی بوجھی چیزوں کو ہم مختلف زاویہ سے دیکھ سکیں۔ اس پر پیچ وادی سے محفوظ نکل آنے میں ہی مصنف اور تخلیق کار کی کامیابی اور ناکامی کا راز پنہاں ہوتا ہے۔ اس کلی نظام کے تحت ہی 'جملوں کی ساخت وترتیب' کے ضمن میں، میں مذکورہ ناول کا تجزیہ کروں گا۔ دیکھئے کچھ اقتباسات:

> ''اس جگہ پر اور ایسی حالت میں شمال کی طرف دو مسافر سر سے پاؤں تک کپڑوں میں لپٹے اور دو بڑی بڑی گٹھریوں کی صورت بنائے ہوئے آہستہ آہستہ آرہے ہیں۔ دونوں دو چھوٹے چھوٹے اور تھکے ماندے گدھوں پر سوار ہیں۔ ان کی سست روی اور مجموعی حالت سے خیال ہوتا ہے کہ کسی گاؤں کے غریب ملا یا فقیر ہیں جو امارت اور سپاہیانہ دونوں وضعوں سے جدا کسی دینی غرض اور تقدس کی شان سے اس سفر کو نکلے ہیں۔ مگر نہیں وہ قریب آگئے اور معلوم ہوا کہ نہ ملا ہیں اور نہ مشائخ۔ بلکہ دونوں نوعمر شریف زادے ہیں۔ اور حیرت کی بات یہ ہے کہ دونوں میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت۔ ان کے لباس اور وضع

> لباس سے چاہے ظاہر نہ ہو مگر بشرے بتائے دیتے ہیں کہ کسی معزز خاندان کے چشم و چراغ ہیں اور ممکن نہیں کہ کسی نامی اور شریف گھرانے سے تعلق نہ رکھتے ہوں۔''(10)

اس اقتباس میں مصنف نے دو مسافروں کا حلیہ بیان کیا ہے جو دور سے پاس آرہے ہیں۔ ان کے گرد آلود خدوخال، دھول مٹی میں سنے کپڑے اور تھکاوٹ سے چور چہرے سفر کی مشقت کی داستان بیاں کررہے ہیں۔ دور سے دیکھنے والوں کو گماں گزرتا ہے کہ وہ فقیر یا ملاّ ہوں گے لیکن ان کے پاس آنے پر یہ ظاہر ہوجاتا ہے کہ وہ ملا یا فقیر نہیں بلکہ دونوعمر شریف زادے ہیں۔ اس بیانیہ میں مصنف نے جملوں کی ترتیب سے ایک ڈرامائی انداز پیدا کیا ہے۔ ''ان کی سست روی اور مجموعی حالت سے خیال ہوتا ہے کہ کسی گاؤں کے غریب ملاّ یا فقیر ہیں جو امارت اور سپاہیانہ دونوں وضعوں سے جدا کسی دینی غرض اور تقدس کی شان سے اس سفر کو نکلے ہیں۔ مگر نہیں وہ قریب آگئے اور معلوم ہوا کہ نہ ملا ہیں اور نہ مشائخ۔ بلکہ دونوں نوعمر شریف زادے ہیں۔'' اس پورے جملہ میں ''مگر نہیں وہ قریب آگئے اور معلوم ہوا'' نے بیانیہ میں بھرپور ڈرامائی انداز پیدا کردیا ہے اور بیانیہ کی شان دوبالا ہوگئی ہے۔ مگر آگے اسی بیانیہ میں ایک جملہ کی غلط ترتیب نے خامی پیدا کردی ہے۔ ''اور حیرت کی بات یہ ہے کہ دونوں میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت'' اگر دو مسافروں میں سے ایک مرد اور دوسری عورت ہے تو اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں ہے کیونکہ یہ ایک عام سی بات اور قرین قیاس ہے کہ دو مسافروں میں ایک مرد اور ایک عورت ہو۔ اس کو محض یوں بھی کہہ سکتے تھے ''دونوں مسافروں میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت''۔ لہٰذا ''اور حیرت کی بات یہ ہے کہ'' غیر ضروری ہی نہیں بلکہ نامناسب جملہ ہے جس سے جملہ کی ساخت بدل گئی ہے اور معنوی کجی پیدا ہوگئی ہے۔ اسی لیے جملہ کی ساخت وترتیب پر مبنی نظر

اور خاص توجہ بے حد ضروری ہے۔

> ''پیاری زمرد! مرنا اپنے اختیار میں نہیں! خودکشی حرام ہے اور جینا بے سود و بے مزہ لیکن کب تک، مرنا برحق ہے۔ اور موت ایک دفعہ ضرور آئے گی۔ پھر اس کا انتظار اسی جگہ کیوں نہ کروں۔ زندگی کے ان باقی دنوں میں تیری قبر میری مونس و جلیس ہوگی اور تیرا خیال میرا باوفا معشوق۔ بس اب میں یہیں رہوں گا۔ اور یہیں مروں گا۔ ہائے جس طرح تیرے بھائی نے تجھے اپنے پاس بلا لیا۔ اسی طرح تو بھی مجھے بلا لے۔ تیری وصیت مجھ سے نہیں پوری ہوسکتی۔ اب میں یہیں کا ہوں۔ کیا عجب کہ ان پریوں کا پھر کبھی ادھر گزر ہو، وہ بڑی آسانی سے مجھے تیرے پاس پہونچادیں گی۔''(11)

مذکورہ اقتباس میں ایک معشوق کا داعی اجل کو لبیک کہہ کر اپنے عاشق اور ہمدم دیرینہ کو بلکتا چھوڑ کر چلے جانے کا منظر دکھایا گیا ہے۔ عاشق غم واندوہ کے کربناک کیفیت سے دوچار ہے اور اپنے محبوب کی قبر کا مجاور بن چکا ہے۔ اب اس نے اپنے معشوق کی قبر کو ہی اپنا جلیس و مونس بنا لیا ہے اور اس سے کسی صورت دور ہونے پر آمادہ نہیں ہے یہاں تک کہ محبوب کی وصیت کو پورا کرنے کے لیے بھی قبر سے دور نہیں ہونا چاہتا ہے۔ ''زندگی کے ان باقی دنوں میں تیری قبر میری مونس و جلیس ہوگی اور تیرا خیال میرا باوفا معشوق۔ بس اب میں یہیں رہوں گا۔ اور یہیں مروں گا۔ ہائے جس طرح تیرے بھائی نے تجھے اپنے پاس بلا لیا۔ اسی طرح تو بھی مجھے بلا لے۔ تیری وصیت مجھ سے نہیں پوری ہوسکتی'' اس پورے جملہ میں صرف ایک لفظ کی ترتیب نے نقص پیدا کر دیا ہے۔ ''ہائے جس طرح تیرے بھائی نے

تجھے اپنے پاس بلا لیا۔ اسی طرح تو بھی مجھے بلا لے'' میں 'ہائے' کی کوئی معنویت نہیں ہے اور جملہ اس کے بغیر بھی بھرپور معنی دیتا ہے۔ ہاں اگر 'ہائے' کو بعد والے جملہ میں لگا دیا جائے تو جملہ کی ساخت بہتر ہونے کے علاوہ معنویت بھی گہری ہو جائے گی۔ جیسے کہ کہا جائے 'ہائے تیری وصیت مجھ سے نہیں پوری ہوسکتی' تو معنی کی ایک نئی جہت ابھر کر سامنے آئے گی اور حسن و تاثیر کو دوبالا کردے گی۔

> ''آخر چلّہ پورا کر کے ہمارے پرجوش نوجوان نے شام کی راہ لی۔ تین مہینے کے سفر کے بعد مقدس شہر خلیل کی عمارتیں نظر کے سامنے تھیں۔ آبادی میں داخل ہو کر سیدھا اس تہہ خانہ پر پہنچا۔ مگر یہاں نیچے اترنا بہت دشوار تھا۔ اس لئے کہ ہر وقت لوگوں کا مجمع رہتا۔ اور خرابی یہ تھی کہ جو کوئی اس مقدس غار میں اترنے کا ارادہ کرے عام مجاورین کے عقیدہ میں واجب القتل تھا۔''(12)

مذکورہ اقتباس میں محض ایک لفظ سے بیانیہ میں مصنف نے اپنی موجودگی درج کرادی ہے۔ بیانیہ واحد غائب کے توسط سے آگے بڑھ رہا تھا کہ لفظ 'ہمارے' سے مصنف چھلاوے کی طرح دھم سے حاضر ہو جاتے ہیں اور جملہ کی ساخت کے ساتھ ساتھ بیانیہ کی ساخت بھی تبدیل کر دیتے ہیں۔ جبکہ مصنف چاہتے تو اسے یوں ہی آگے بڑھنے دیتے اور جملہ کی ساخت یوں ہوتی 'آخر چلّہ پورا کر کے پرجوش نوجوان نے شام کی راہ لی۔ تین مہینے کے سفر کے بعد مقدس شہر خلیل کی عمارتیں اس کی نظر کے سامنے تھیں' اور منشا و مدعا پورا ہو جاتا۔ لیکن بیانیہ میں مصنف کی یہ بے جا مداخلت ناگوار گزرتی ہے جو لفظوں کے انتخاب و استعمال اور جملوں کی ساخت و ترتیب میں بے توجہی کا نتیجہ ہے۔

> ''امام نجم الدین نیشاپوری اس عہد کے بڑے امام تھے۔تمام زمانہ میں ان کی نیک نفسی اوران کے علم وفضل کی شہرت تھی اور شاید ہی کوئی مقام ہوگا جہاں ان کے شاگرد مسلمانوں کی ایک بڑی جماعت کی مقتدائی نہ کرتے ہوں۔''(13)

اس اقتباس میں مجھے صرف ایک لفظ کی طرف توجہ مبذول کرانی ہے اور وہ لفظ 'مقتدائی' ہے۔مجھے اس پر شک ہے کہ یہ لفظ یا اس لفظ کا استعمال اس طور پر صحیح ہے کیونکہ یہ لفظ عربی الاصل ہے جس کا مادہ 'افتعال' کے وزن پر 'اقتدا' ہے اور علم صرف کے کس قاعدہ کے تحت یہ لفظ اس طرح سے مشتق ہوا ہے، مجھے نہیں معلوم ۔لیکن جہاں تک میں جانتا ہوں کسی عربی لفظ کا اشتقاق اس طور پر بجا نہیں ہے۔ہاں اگر اس کا مادہ فارسی اصل کا ہوتا تو 'پیشوائی' کے وزن پر 'مقتدائی' ہوسکتا تھا۔لیکن چونکہ ایسا ہے نہیں اس لیے میری سمجھ سے یہ لفظ غلط ہے۔یہاں جملہ کی ساخت کچھ یوں ہوسکتی تھی 'اور شاید ہی کوئی مقام ہوگا جہاں مسلمانوں کی ایک بڑی جماعت ان کے شاگرد کی اقتدا نہ کرتی ہو۔' یہ سہو محض ایک لفظ کے غلط انتخاب کی وجہ سے در آیا ہے۔

گئودان:۔ پریم چند اردو کے عظیم فن کار ہیں۔انہوں نے افسانہ اور ناول دونوں میں ہی اپنی فن کارانہ مہارت کے سکے جمائے ہیں۔'گئودان' کو پریم چند کا شاہکار ناول تسلیم کیا گیا ہے۔یہ ان کا آخری ناول ہے جس کا تانا بانا انہوں نے ایک غریب کسان کی اس خواہش کے گرد بُنا ہے کہ اس کے دروازے پر گائے بندھی ہو۔اس ناول میں دکھایا گیا ہے کہ اس کسان کی یہ خواہش بس ذرا سی دیر کے لیے پوری ہوتی ہے اور پھر اسے زندگی بھر ناکامیوں اور مایوسیوں کا ہی سامنا کرنا پڑتا ہے۔گوبر اور دھنیا 'گئودان' کے اہم کردار

ہیں جو اس ناول کی طرح ہی اردو ناول کی تاریخ میں حیات جاودانی حاصل کر چکے ہیں۔اس ناول کی زبان تصنع اور بناوٹ سے یکسر پاک ہے اور اس کی سادہ وفطری زبان اپنی سادگی کے باوجود ہزار بناؤ اور بے پناہ دلکشی لیے ہوئی ہے۔پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ نویسی، منظر کشی وغیرہ ہر اعتبار سے یہ ناول لاجواب ہے۔آیئے دیکھتے ہیں اس ناول کے کچھ اقتباسات:

> ''یہ لوگ گھر پہنچے تو دھنیا دروازے پر کھڑی ان کی راہ دیکھ رہی تھی، خفا ہو کر بولی ''آج اتنی دیر کیوں کی، گوبر؟ کام کے پیچھے کوئی جان تھوڑے ہی دیدیتا ہے؟'' پھر شوہر سے گرم ہو کر کہا ''تم بھی وہاں سے کمائی کر کے لوٹے تو کھیت پہنچے، کھیت کہیں بھاگا جاتا تھا؟''
>
> دروازے پر کنواں تھا۔ہوری اور گوبر نے ایک ایک کلسا پانی سر پر ڈالا، روپا کو نہلایا اور کھانا کھانے گئے۔جو کی روٹیاں تھیں مگر گیہوں کی سی سفید اور چکنی ارہر کی دال تھی جس میں کچا آم پڑا تھا۔روپا باپ کی تھالی میں کھانے بیٹھی۔سونا نے اسے حسد بھری نگاہ سے دیکھا، گویا کہہ رہی تھی واہ رے دلار!''(14)

پریم چند بلا کے لفظ شناس اور اس کی ترتیب وتوازن کے ماہر ہیں۔الفاظ سے جملوں کی ایسی چاک و چوبند ترکیب وترتیب نکال لاتے ہیں کہ ایک ایک لفظ موتیوں کی طرح جڑ جاتا ہے۔مذکورہ اقتباس اس کی بہترین مثال ہے۔اس چھوٹے سے پیراگراف میں پریم چند نے ایک پورے خاندان کی احوال وکیفیات بیان کر دی ہے اور وہ بھی اس خوبی اور مہارت کے ساتھ کہ گھر کے ہر ہر فرد کی خصوصیات وامتیازات کی جھلک قارئین کے

سامنے آ گئی ہے۔ ہوری، دھنیا اور ان کے تینوں بچے، ان بچوں کی معصومیت بھری آپسی رنجش وحسد اور خود ہوری اور دھنیا کے رشتوں کی اس سے زیادہ دلکش اور بہتر عکاسی اور نہیں ہوسکتی۔ یہاں ایک لفظ دوسرے لفظ سے اور ایک جملہ دوسرے جملہ سے اس طرح پیوست ہے گویا ایک موتی بھی ٹوٹ کر گرے تو یہ پورا ہار ہی بکھر جائے۔ یہی ایک سچے فن کار کا کمال ہے اور پریم چند اس کے ماہر ہیں۔

> ''گوبر نے کچھ نہ کہا، لاٹھی کندھے پر رکھی اور چل دیا۔ ہوری اسے جاتا ہوا دیکھ کر اپنا کلیجا ٹھنڈا کرتا رہا۔ اب لڑکے کی سگائی میں دیر نہ کرنی چاہیے۔ سترھواں سال لگ گیا، پر کریں کیسے؟ کہیں پیسے کے بھی درشن ہوں۔ جب سے تینوں بھائیوں میں الگاوا ہو گیا، گھر کی ساکھ جاتی رہی۔ مہتو لڑکا دیکھنے آتے ہیں پر گھر کی دسا دیکھ کر منہ پھیکا کر کے چلے جاتے ہیں۔ دو ایک راجی بھی ہوئے تو روپے مانگتے ہیں، دو تین سو لڑکی کے دام چکائے اور اتنا ہی اوپر سے کھرچ کرے تب جا کر بیاہ ہو۔ کہاں سے ہو؟ اور اب تو سونا بیاہنے کے لائک ہو گئی ہے۔ لڑکے کا بیاہ نہ ہوا نہ سہی، لڑکی کا بیاہ نہ ہوا تو ساری برادری میں ہنسی ہوگی۔ پہلے تو اسی کی سگائی کرنی ہے، پیچھے دیکھا جائے گا۔''(15)

اس اقتباس میں ایک مفلس، غریب کسان کی اندرونی کشمکش کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ہوری اپنے جواں سال بیٹے گوبر کی شادی کا سنہرا خواب پورا کر پانے سے قاصر ہے۔ وہ اپنے حالات کا تجزیہ کرتا ہے اور بھائیوں کے الگ ہو جانے کے بعد گھر کی مٹتی ہوئی

قدر و منزلت کے بارے میں جیسے ہی سوچنا شروع کرتا ہے کہ اچانک عنفوان شباب کی دہلیز پر قدم رکھتی ہوئی بیٹی کی شادی کا خیال اسے دھر دبوچتا ہے اور اس کی سوچ کی نہج بدل جاتی ہے۔ 'اور اب تو سونا بیاہنے کے لائک ہو گئی ہے۔ لڑکے کا بیاہ نہ ہوا نہ سہی، لڑکی کا بیاہ نہ ہوا تو ساری برادری میں ہنسی ہوگی۔ پہلے تو اسی کی سگائی کرنی ہے، پیچھے دیکھا جائے گا'۔ اس اقتباس میں سماجی اقدار کے تاریخی حوالے بھی موجود ہیں، مثلاً 'مہتو لڑکا دیکھنے آتے ہیں پر گھر کی دسا دیکھ کر منہ پھیکا کر کے چلے جاتے ہیں۔ دو ایک راجی بھی ہوئے تو روپے مانگتے ہیں، دو تین سو لڑکی کے دام چکائے اور اتنا ہی اوپر سے کھرچ کرے تب جا کر بیاہ ہو' یہ بتاتا ہے کہ پریم چند اپنے عہد کے جس علاقے کی یہ کہانی بیان کر رہے ہیں وہاں مذکورہ عہد میں شادی کے لئے لڑکیوں کو پیسے دیئے جاتے تھے جیسا کہ آج اس کی معکوس صورتحال سماج میں رائج ہے کہ آج لڑکوں کو پیسے دیے جاتے ہیں۔ اسی لیے کہتے ہیں کہ ہر تخلیق اپنے عہد کی دستاویز ہوتی ہے اور ماہر فن کار چپکے سے یہ دستاویز یوں فن میں پرو دیتا ہے کہ قاری کو اس کے دستاویز ہونے کا ادراک ہی نہیں ہو پاتا۔

> ''جب تک مہتا کچھ بولیں وہ ہوا ہو گئی۔ مہتا اوپر چڑھ کر پیپل کے سائے میں بیٹھے تو اس آزادانہ زندگی سے انہیں رغبت پیدا ہو گئی۔ سامنے کا پہاڑی سلسلہ فلسفے کے اصولوں کی طرح ناقابل عبور اور لا متناہی دور تک پھیلا ہوا گویا فہم و فراست کو وسعت دے رہا تھا گویا دل اس عقل کو، اس نور کو، اس عمق کو اس کے مجسم اور عظیم صورت میں دیکھ رہا ہو، دور کی ایک بہت بلند چوٹی پر ایک چھوٹا سا مندر تھا جو اس ناقابل فہم مقام میں گیان کی طرح اونچا مگر کھویا ہوا سا کھڑا تھا۔ گویا پرند وہاں تک پر مار کر آرام و

آسائش حاصل کرنا چاہتا ہے مگر کہیں جگہ نہیں پاتا۔"(16)

یہ اقتباس منظر کشی کی کامل مثال ہے۔ دیہاتی پہاڑی سلسلے کی پریم چند نے لاجواب تمثیل پیش کی ہے۔ دیہاتی پہاڑی سلسلے اپنی وسعت میں گویا کہ فلسفے کے اصول ہیں جو ختم ہونے میں ہی نہیں آتے اور گویا کہ یہ سلسلے ان اصولوں کی نورانیت کی، ان کے عمق اور گہرائی کی مجسم تصویریں ہیں۔ پھر دور بلند پہاڑی پر مندر کی تمثیل اس پہاڑی سلسلے کی عظمت و تقدیس کے عروج کی ایسی تصویر کشی ہے جو اسے ادبیت سے معمور کر دیتی ہے۔ یہ سب کچھ ممکن ہو سکا ہے بہترین لفظوں کے انتخاب و استعمال اور جملوں میں ان کی بہتر ترتیب و ترکیب کی وجہ سے۔ پریم چند اپنی تمام دوسری خصوصیات میں منفرد و یکتا ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی اس خصوصیت میں بھی کوئی ثانی نہیں رکھتے۔

"کیف آفریں بسنت نکہت، فرحت اور جاں بخشی کا سرمایہ لٹار ہی تھی۔ دونوں ہاتھوں سے دل کھول کر کوئل آم کی ڈالیوں میں چھپی اپنی رسیلی، میٹھی اور دل پر اثر ڈالنے والی آواز سے سوئی ہوئی امیدوں کو جگاتی پھر رہی تھی۔ مہوے کی ڈالیوں پر میناؤں کی برات سی بجی بیٹھی تھی۔ نیم اور سرسا اور کروندے اپنی خوشبو میں نشہ سا گھول رہے تھے۔ ہوری آموں کے باغ میں پہنچا تو پیڑوں کے نیچے تارے کھلے تھے۔ اس کا رنج و مایوسی سے بھرا ہوا دل بھی اس عالمگیر رونق اور رنگینی میں جیسے ڈوب سا گیا۔"(17)

اس اقتباس میں پریم چند نے بسنت رت کی منظر کشی کرتے ہوئے گاؤں کے صاف، ستھرے ماحول میں اس موسم کی رنگینیوں کا ذکر کیا ہے۔ جزئیات نگاری اتنی جامع

ہے کہ گاؤں کا پورا منظر نگاہوں میں گھوم جاتا ہے۔ آم کی ڈالیوں میں کوئل کی رسیلی کوکو، مہوے کی ڈالیوں پر میناؤں کا جمگھٹ اور ماحول و فضا میں نیم، سرسا اور کروندے کی خوشبو، موسم بسنت کے کسی دیہاتی گاؤں کی لازوال تصویر کشی ہے۔ یہاں صرف چند لفظوں کے انتخاب اور ان کی تخلیقی ترتیب نے ایک جیتی جاگتی تصویر پیش کر دی ہے۔

"ندی کے کنارے چاندنی کا فرش بچھا ہوا تھا اور ندی جواہرات سے جڑے ہوئے گہنے پہنے میٹھے سروں میں گا گا کر چاند اور تاروں، اور غنودگی کی حالت میں سر جھکائے پیڑوں کو اپنا رقص دکھا رہی تھی۔ مہتا قدرت کی متوالی پھبن پر جیسے مست ہو گئے، گویا ان کا بچپن اپنے سارے کھیلوں کے ساتھ لوٹ آیا ہو۔ ریت پر کودتے اور دوڑتے ہوئے ندی میں جا کر گھٹنے تک پانی میں کھڑے ہو گئے۔" (18)

قدرت کے ایک اور مظہر کی منظر کشی پریم چند نے اس اقتباس میں کی ہے۔ ندی جو گاؤں کی زندگی، اس کی ہریالی اور خوشحالی کا ایک ذریعہ ہوتی ہے اس کی کیسی دلکش منظر کشی ہے یہ۔ 'ندی جواہرات سے جڑے ہوئے گہنے پہنے میٹھے سروں میں گا گا کر چاند اور تاروں، اور غنودگی کی حالت میں سر جھکائے پیڑوں کو اپنا رقص دکھا رہی تھی' تخیل کی یہی بلند پروازی اور منظر کشی کی یہ ندرت ہی پریم چند کو الگ مقام عطا کرتی ہے۔ ان سب کا خام مواد الفاظ کا انتخاب اور جملوں کی تشکیل و ترتیب ہی ہے۔

آگ کا دریا:۔ اردو ناول کے لازوال فنکاروں میں ایک بے حد اہم نام

قرۃ العین حیدر کا ہے۔ تقسیم ہند سے پہلے ہجرت کے موضوع اور اس کے پس منظر میں انسانی رشتوں کی پیچیدگیوں کا اظہار قرۃ العین حیدر کا خاص موضوع ہے۔ انہوں نے 1949 میں تقسیم ہند کے موضوع پر اپنا پہلا ناول 'میرے بھی صنم خانے' لکھا۔ اسی موضوع پر چار سال بعد 1953 میں ان کا دوسرا ناول 'سفینۂ غم دل' منظر عام پر آیا۔ دونوں ناولوں کی خوب پذیرائی ہوئی لیکن فنی اعتبار سے دوسرے ناول کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وقت کا تسلسل اس کی اہم خصوصیت ہے جس میں تاریخیت زیریں لہر کے طور پر موجود ہے۔ اس ناول کی دوسری اہم خصوصیت قدیم ہندستان کی دریافت ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس کے بعد اپنا شاہکار ناول 'آگ کا دریا' 1956 میں لکھنا شروع کیا جو 1957 میں مکمل ہوا۔ 1959 میں یہ ناول مکتبہ جدید، لاہور سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس ناول میں 'شعور کی رو' تکنیک کا استعمال بہت تخلیقی انداز میں کیا گیا ہے۔ یہ ناول تاریخ ساز ثابت ہوا جس نے اردو ناول کو ایک نئی سمت اور نئی جہت عطا کی۔ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کی طرح اس میں بھی یہ بتایا گیا ہے کہ زندگی کہیں ٹھہرتی نہیں اور وقت کا بہاؤ سب کچھ بہا لے جاتا ہے۔ اس ناول کی اشاعت کے بعد اس پر طرح طرح کی تنقید ہوئی۔ ن۔م۔ راشد نے اس کی اشاعت کو بے وقت کی راگنی کہا، سراج رضوی نے اس کے خلاف لکھا اور قدرت اللہ شہاب نے اس ناول کو پاکستان میں مارشل لا کے ذہنی جھٹکے کی پیداوار قرار دیا۔ بعض لوگوں نے اس کے موضوع اور تکنیک پر بھی سوالات کھڑے کئے۔ ان سب سے قرۃ العین کو اذیت پہنچی اور انہوں نے کچھ چیزوں کی وضاحت کرنا ضروری سمجھا تو لکھا ''میں نے اور لینڈو، سدھارتھ یہ ناول لکھنے کے بعد پڑھے۔ پردہ مجاز کبھی پڑھا ہی نہیں۔ ایک طویل داستان کو مختلف ادوار میں چند کرداروں کے ذریعہ پیش کرنا کوئی ایسا انوکھا خیال نہیں جس کے لیے اس قسم کی اور کتابوں کا مطالعہ ضروری ہو۔ ایک ہی ناموں کے کرداروں کے بار بار نمودار ہونے کی وجہ سے یہ سمجھا گیا کہ

یہ ناول آواگون کے بارے میں ہے۔ ناظرین، یہ ناول آواگون کے بارے میں نہیں ہے۔ گوتم نیلمبر نام میں نے خود اختراع کیا تھا۔ یہاں آن کر پتہ چلا کہ نیلمبر نام کے ایک فلسفی ہند قدیم میں گزرے ہیں۔'' (19) اس ناول کی قبولیت عام نے ناقدین کے اعتراضات کو بے معنی کر دیا ہے اور اسے اب اردو فکشن کی تاریخ میں سنگ میل کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔ اس ناول کو گیان پیٹھ ایوارڈ سے نوازا جا چکا ہے اور مصنف کے بقول مولوی عبدالحق نے اس ناول کو آدم جی ایوارڈ کا بھی مستحق قرار دیا تھا۔ ذیل میں اس ناول کے کچھ اقتباسات 'لفظوں کا انتخاب و استعمال' اور 'جملوں کی ساخت و ترتیب' کے تحت تجزیہ کے لیے پیش ہیں:

> ''گوتم نیلمبر نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی۔ گو کہ اس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹے پڑے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور درخت زمرد کے رنگ کے دکھلائی پڑ رہے تھے۔ اسوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلملاتے تھے اور ہیرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں۔ ندی کے پار پہنچتے پہنچتے بہت رات ہو جائے گی، گوتم کو خیال آیا۔ گھاٹ پر کشتیاں کھڑی تھیں اور برگد کے نیچے کسی منچلے ملاح نے زور زور سے ساون الاپنا شروع کر دیا تھا۔ آم کے جھرمٹ میں ایک اکیلا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔ شراوستی یہاں سے پورے پچیس کوس تھا۔ اور گوتم نیلمبر کو ندی تیر کر پار کرنا تھی۔ گھاٹ پر تین لڑکیاں ایک طرف بیٹھی باتیں کر رہی تھیں۔ ان کے ہنسنے کی آوازیں یہاں آ رہی تھی۔ لڑکیاں کتنی باتونی ہوتی

ہیں، گوتم نے سوچا۔ انہیں بھلا کون سے مسئلے حل کرنا ہیں۔ اس کا
دل چاہا کہ نظر بھر کر انھیں دیکھ لے۔ خصوصاً اس کیسری ساڑی
والی لڑکی کو جس نے بالوں میں چمپا کا پھول اڑس رکھا تھا۔ اس
کے ساتھ نچلی سیڑھی پر جو لڑکی آلتی پالتی مارے بیٹھی تھی، اس
کے گھنگھریالے بال تھے اور کتابی چہرہ اور جڑی ہوئی سیاہ
بھوئیں۔ قریب پہنچ کر گوتم نے ان دونوں کو لحظہ بھر کے لئے
دھیان سے دیکھا اور پھر جلدی سے نظریں جھکا لیں۔ گھاٹ کی
آخری سیڑھی پر پہنچ کر اس نے تیزی سے پانی میں چھلانگ
لگادی اور دوسرے کنارے کی طرف پیرنے میں مصروف
ہوگیا۔'' (20)

یہ اقتباس 'آگ کا دریا' کا پہلا پیراگراف ہے۔ قرۃ العین حیدر نے انوکھے انداز میں ناول کی ابتدا کی ہے۔ پہلے پیراگراف کے، پہلے جملے کا پہلا لفظ ہی ناول کے مرکزی کردار سے شروع ہوتا ہے مزید یہ کہ پہلے جملے میں ہی بھرپور ڈرامائی انداز موجود ہے۔ یہ جملہ 'گوتم نیلمبر نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا' کس قدر ڈرامائیت سے پُر ہے اور یہ پیدا ہوا ہے صرف ایک لفظ 'ٹھٹھک' کے انتخاب سے۔ اگر 'ٹھٹھک' کی جگہ 'مڑ کر'، 'پلٹ کر' یا 'رک کر' دیکھا ہوتا تو وہ بات پیدا نہیں ہو پاتی جو لفظ 'ٹھٹھک' نے پیدا کیا ہے۔ آگے اسی پیراگراف میں 'اسوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلملاتے تھے اور ہیرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں' جملہ میں تمثیل کے لیے 'جیسی' کی جگہ پر 'ایسی' کا استعمال زبان کا کیا خوب فنکارانہ استعمال ہے۔ فطرت کے حسن کی محویت سے گوتم کو باہر نکالنے کے لیے یہ جملہ دیکھئے 'ندی کے پار پہنچتے پہنچتے بہت

رات ہو جائے گی، گوتم کو خیال آیا'۔ یہاں 'گوتم نے سوچا' بھی ہو سکتا تھا لیکن اس میں وہ بات کہاں آپاتی جو 'خیال آیا' میں ہے۔ گویا کہ گوتم فطرت کے اس حسن میں کھو کر دنیا و مافیہا سے بالکل بے خبر ہو گیا تھا کہ آچانک وہ پھر چونک کر اپنے حال میں لوٹ آیا۔ 'وجود زن سے ہے تصویر کائنات میں رنگ' کے بموجب حسن فطرت کی تکمیل چونکہ صنف نازک کے ذکر کے بغیر نہیں ہو سکتی تھی، لہٰذا آگے ان کے ذکر سے حسن فطرت کی کامل تصویر پیش کی گئی ہے۔

''شاہی خیمہ گاہ کی طرف جھانجھ اور شہنائی کی آوازیں بلند ہونا
شروع ہو چکی تھیں۔ کبھی کبھی گھنگھروؤں کی جھنکار سنائی دے
جاتی تھی۔ چودھویں کا چاند ڈولتا ڈولتا آشرم کے عین اوپر آ گیا
تھا اور اس کے اجالے میں پھولوں کی بیلوں سے ڈھکے ہوئے
جھونپڑے بے انتہا پرسکون نظر آ رہے تھے۔ اِکا دُکا چراغ جل
رہے تھے۔ باقی طالب علم سو چکے تھے، صرف اب تک وہی
جاگ رہا تھا۔'' (21)

اس اقتباس میں منظر کشی کی بھرپور رعنائی دیکھنے کو ملتی ہے۔ شاہی خیمہ گاہ کی طرف سے جھانجھ اور شہنائی کی آوازوں کے ساتھ گھنگھروؤں کی جھنکار کا سنائی دینا، رقص و موسیقی کے ساتھ صنف نازک کے حسن و نزاکت کے حسین امتزاج کا غماز ہے اور چودھویں کے چاند کا ڈولتے ڈولتے آشرم کے عین اوپر آ جانا اس سحر انگیز اور جادو بھرے ماحول کے حسن کو اور بھی دوبالا کر رہا ہے۔ یہ جملہ 'چودھویں کا چاند ڈولتا ڈولتا آشرم کے عین اوپر آ گیا تھا اور اس کے اجالے میں پھولوں کی بیلوں سے ڈھکے ہوئے جھونپڑے بے انتہا پرسکون نظر آ رہے تھے' ایک مصنف کے حسن تخلیق کا لازوال اظہار ہے اور اس کو چار چاند لگایا ہے 'چاند

ڈولتا ڈولتا آشرم کے عین اوپر آ گیا تھا' نے۔ کیونکہ چاند 'چڑھتے چڑھتے آشرم کے اوپر آجاتا'، 'سرکتے سرکتے آشرم کے اوپر آجاتا' یا 'چلتے چلتے آشرم کے اوپر آجاتا' تو وہ بات کہاں پیدا ہو پاتی جو 'اس کے ڈولتے ڈولتے آشرم کے اوپر آجانے' سے پیدا ہوئی ہے۔ زبان کا یہی تخلیقی استعمال ایک مصنف کو عظمت سے ہمکنار کرتا ہے۔

"یار تم ہری شنکر سے نہیں ملے" کمال نے کہا۔

"ہری شنکر کون ہے۔" گوتم نے بے خیالی سے پوچھا اور بڑے آرٹسٹوں والے انداز میں سگریٹ ہونٹ میں دبا کر تصویر مکمل کرتا رہا۔

"ہری شنکر۔ یار ہے میرا، بڑا باغ و بہار آدمی ہے۔"

"کہاں ہے بلاؤ۔" گوتم نے نوابوں کی طرح کہا۔

"گھاس کھا گئے ہو، وہ یہاں نہیں ہے۔ لکھنؤ میں ہے۔ بیمار پڑا ہے بے چارہ۔"

"تم سب لکھنؤ میں کیوں رہتے ہو۔" گوتم نے برش ایک طرف رکھ کر مڑتے ہوئے پوچھا۔

"اور پھر کہاں رہیں۔"

"ہاں یہ بھی ٹھیک کہتے ہو۔"

"تم نے اس کی ناک غلط بنائی ہے۔"

"ہونٹ بنانے بہت مشکل ہوتے ہیں۔"

" ماشاء اللہ کیا جواب دیا ہے۔ ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ۔"(22)

مذکورہ اقتباس میں، مکالمہ نگاری میں سادگی اور فطری پن کا بے حد دلکش اظہار دیکھنے کو ملتا ہے۔ پورا مکالمہ پڑھ لیجیے، کہیں سے ایسا نہیں لگتا ہے کہ ایک مصنف انہیں لکھ رہا ہے بلکہ لگتا ہے کہ دو بے تکلف دوست سچ مچ میں آپس میں باتیں کیے جا رہے ہیں جس میں مزاح کی چاشنی بھی گھلی ہوئی ہے۔ 'گھاس کھا گئے ہو، وہ یہاں نہیں ہے۔ لکھنؤ میں ہے۔ بیمار پڑا ہے بے چارہ'، 'ماشاء اللہ کیا جواب دیا ہے۔ ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ' وغیرہ جملے اس کی واضح مثال ہیں۔

اداس نسلیں: ۔ عبداللہ حسین کا یہ ناول ان کا سب سے اہم ناول ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کا مقابلہ و موازنہ اکثر 'آگ کا دریا' سے کیا جاتا ہے۔ گو کہ اس کا کینوس 'آگ کا دریا' کے مقابلہ میں محدود ہے لیکن اس میں انسانی نفسیات کا مطالعہ بڑی گہرائی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ اس کا موضوع ہم عصر زندگی کے مختلف ادوار اور ان میں سے گزرتے ہوئے زندگی کے مشکلات سے دوچار، تین نسلوں کے نمائندے ہیں۔ اس کا کینوس پہلی جنگ عظیم سے کچھ پہلے سے شروع ہو کر تقسیم ہند کی پر آشوب اور ہنگامہ خیز مدت تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں ہندستان میں بسنے والی ان نسلوں کے اذہان اور اعمال و افعال کی عکاسی ملتی ہے جو معاشرت، تہذیب اور سیاست کے پس منظر میں اپنے ردعمل کو آشکار بھی کرتے ہیں اور ان سے اثر پزیر بھی ہوتے ہیں۔ بقول اسلوب احمد انصاری "عمل کا یہ ناول ایک وسیع بساط کو محیط ہے۔ اس میں نہ صرف تاریخ کے مختلف ادوار کو تہ بہ تہ کھولا گیا ہے بلکہ اس سے یہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ ہر لحظہ بدلتی ہوئی اور متغیر زندگی، شہروں اور دیہاتوں پر، ان کے مخصوص کردار اور شخصیت کے مطابق اپنا نقش ثبت کرتی اور انہیں نئے نئے تجربوں اور واردات کی آماجگاہ بناتی ہے۔ یہاں ان عنصری

یعنی Elemental اور بے باکانہ اور پرشور جذبات کا اظہار بھی ملتا ہے جو تہذیب کے صیقل سے ہنوز نا آشنا اور اس لیے غیر منزہ ہے اور شہری زندگی کی ان نفاستوں کا ارتعاش بھی جن کے پس پشت ذہنی اور جذباتی الجھاؤ دور دور تک پائے جاتے ہیں۔ زیادہ وضاحت کے خیال سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں زندگی تین ادوار سے متعلق نظر آتی ہے، اول برطانوی سامراج کا زمانہ، دوسرے آزادی کے حصول کے لیے جدوجہد کا زمانہ اور تیسرے تقسیم ہند کے بعد کا دور۔ اسی طرح دیہاتوں میں بسنے والوں کی زندگی، اعلیٰ ذہنی اور تہذیبی سطح کو برتنے والوں کی زندگی اور کارخانوں میں مشقت اور اذیت برداشت کرنے والوں کی زندگی کی پرچھائیاں جگہ جگہ نظر پڑتی ہیں۔ پھر جس طرح ناول کی زمانی بساط بہت وسیع ہے اسی طرح اس کی مکانی حدود بھی بے ثغور ہیں۔ ہندستان اور پاکستان کے مختلف امصار اور ان کے بے شمار حصے ناول کے عمل کے لیے اسٹیج فراہم کرتے ہیں۔ یہ نقل مکانی بہ سرعت اور متواتر ہوتا ہے۔" (23) اس ناول کی انہیں گوناگوں خصوصیات کی وجہ سے ہم نے اسے 'جملوں کی ساخت و ترتیب' کے تحت تجزیہ کے لئے منتخب کیا ہے۔ پیش ہیں کچھ اقتباسات:

> "گلاب کے پودوں کو پانی دے کر عذرا نے ہاتھ والا فوارہ نیچے
> رکھا اور سورج کی طرف پشت کر کے کھڑی ہوگئی۔ یوکلپٹس کی
> چوٹیاں آسمان کی جانب ہل رہی تھیں اور برآمدے پر زرد
> پھولوں والی ولایتی بیل جھکی ہوئی تھی۔ یہ ستمبر تھا۔ اس نے ملال
> سے بالوں کی لٹ کو، جو ماتھے پر آگری تھی، پیچھے کیا، پھر سنتھے کی
> باڑ پر اس کی نظر دوڑنے لگی۔" (24)

اس اقتباس میں ایک جملہ کی ساخت اور ترتیب کی طرف توجہ مبذول کرانا میرا مقصود ہے۔ اقتباس میں منظر کشی کی گئی ہے کہ عذرا جو ناول کا ایک مرکزی کردار ہے گلاب

کے پودوں کو پانی دیتے ہوئے کسی سوچ میں گم ہو جاتی ہے۔ فضا خوشگوار ہے۔ یوکلپٹس کے درخت آسمان کی اونچائی کو للکارتے ہوئے مستی میں جھوم رہے ہیں اور برآمدے پر زرد پھولوں والی ولایتی بیل جھکی ہوئی ہے۔ مصنف ایک جملہ لکھتا ہے "یہ ستمبر تھا"۔ جملہ ختم ہو جاتا ہے اور پھر منظر کشی شروع ہو جاتی ہے 'اس نے ملال سے بالوں کی لٹ کو، جو ماتھے پر آگری تھی، پیچھے کیا، پھر سنتھے کی باڑ پر اس کی نظر دوڑنے لگی'۔ بظاہر منظر کشی کے ان دو حصوں کے بیچ 'یہ ستمبر تھا' ایک جملہ معترضہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن بغور دیکھا جائے تو ادراک ہوتا ہے کہ اسی جملہ نے اس میں گہری معنویت پیدا کی ہے۔ ستمبر بہار کا مہینہ ہوتا ہے کہ جب ہر شے حسن و رعنائی میں اپنے عروج پر ہوتی ہے ایسے میں انسان اپنے محبوب کو پاس دیکھنا چاہتا ہے۔ اپنے عزیزوں کی رفاقت میں رہنا چاہتا ہے اگر ایسے میں کوئی ہجر کے کرب سے گزر رہا ہو تو پھر یہ بہار، اس کی ساری حسن و رعنائی اس انسان کے لئے بے معنی اور ہیچ ہو جاتی ہے اور ساری آشائشوں کے باوجود وہ ایک اداسی کی کیفیت میں گم ہو جاتا ہے۔ یہی صورتحال عذرا کے ساتھ بھی ہے کہ اس کا محبوب، نعیم اس سے دور ہے اور اس جدائی نے اسے ملول کر دیا ہے۔

> "کاشن دینے والوں کی کڑک دار آوازیں دورویہ سڑک کے
> ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیل گئیں۔ اس کے ساتھ
> ہی فوجی جوان، جو کھڑے ستا رہے تھے، ہتھیار بجا بجا کر
> سیدھے مستعد انداز میں کھڑے ہوتے گئے۔ فوجی بینڈ کی ولولہ
> انگیز دھن آہستہ آہستہ قریب آ رہی تھی۔ پا پپا -- پپاپپا --
> قریب اور قریب، پاپپا -- پپاپا -- فوجی جوانوں کا جذبۂ سر
> فروشی پھٹنے کی حد تک پہنچ چکا تھا، خون کو گرمانے والی موسیقی کے

زیر اثر ان کے سخت، اکڑے ہوئے جسموں میں بے پناہ طاقت
عود کر آ گئی تھی اور ان کا جی بے اختیار اپنے بادشاہ پر فدا ہو جانے
کو چاہ رہا تھا، پاپا، پپاپپا۔۔پپ پپا۔۔پپاپپا۔" (25)

مذکورہ اقتباس میں مخصوص دھن کی آواز کی نقل کے لیے جو جملے کی ساخت و ترتیب تشکیل دی گئی ہے وہ قابل غور ہے۔فوجی دھن جو فوجی جوانوں کو جذبۂ سرفروشی سے بھرنے کے لیے بجائی جاتی ہے اپنے اندر سیکڑوں فنی نزاکتیں رکھتی ہیں اس لیے اس کو کماحقہ لفظوں میں اتارنا ایک مشکل امر ہے۔عبداللہ حسین نے اس اقتباس میں اس کی بہترین نقل کی ہے۔'فوجی بینڈ کی ولولہ انگیز دھن آہستہ آہستہ قریب آ رہی تھی۔ پاپپا۔۔پپاپپا۔۔قریب اور قریب، پاپپا۔۔پپاپا۔۔فوجی جوانوں کا جذبۂ سرفروشی پھٹنے کی حد تک پہنچ چکا تھا، خون کو گرمانے والی موسیقی کے زیر اثر ان کے سخت، اکڑے ہوئے جسموں میں بے پناہ طاقت عود کر آ گئی تھی اور ان کا جی بے اختیار اپنے بادشاہ پر فدا ہو جانے کو چاہ رہا تھا، پاپا، پپاپپا۔۔پپ پپا۔۔پپاپپا' اس نقل پر غور کریں تو بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ عبداللہ حسین نے بہت احتیاط سے اس آواز کی نقل اتاری ہے اور ہو بہو دھن کی آواز پیدا کی ہے۔

" گلیاں، جو عموماً صاف ستھری رہتیں، پختہ تھیں اور دونوں
کناروں پر ڈھکی ہوئی گندے پانی کی نالیاں بہتی تھیں۔سڑکوں
کی مانند یہ بھی سیدھی تھیں اور ایک دوسرے کو عموداً کاٹتی تھیں۔
بستی کو اگر بلندی سے دیکھا جاتا تو یوں لگتا جیسے اقلیدس کے
بڑے بڑے آلوں سے سیدھی لکیروں، دائروں، چوکوروں اور
تکونوں کا خاکہ بنا دیا گیا ہو۔ اس میں گاؤں کی گندگی،
گھلملاہٹ، بے ڈھنگا پن اور ہمہ گیری نہ تھی۔ کہیں کہیں

مکانوں کے آگے سبزہ اگانے کی کوشش کی گئی تھی۔لیکن پانی کے
ناقص انتظام کی وجہ سے زیادہ تر کوششیں ناکام ثابت ہوئی
تھیں۔" (26)

یہ اقتباس میں نے اس نادر تمثیل پر توجہ مبذول کرانے کے لیے نقل کیا ہے جس کو مصنف نے اس میں ایک بستی کے خدوخال اجاگر کرنے کے لیے پیش کی ہے۔'بستی کو اگر بلندی سے دیکھا جاتا تو یوں لگتا جیسے اقلیدس کے بڑے بڑے آلوں سے سیدھی لکیروں، دائروں، چوکوروں اور تکونوں کا خاکہ بنا دیا گیا ہو' اس میں دیکھیے کس ندرت کے ساتھ مصنف نے ریاضی کے چند مخصوص اصطلاحوں کو استعمال کر کے ایک بستی کے حسن توازن کو پیش کیا ہے۔عام طور پر اس طرح کی مثالیں دیکھنے کو نہیں ملتی ہیں۔اس میں سب سے خاص بات ان اصطلاحوں کی ترتیب ہے مثلاً پہلے لکیر ہیں، پھر دائرے ہیں اور اس کے بعد چوکور اور تکونے ہیں جو اس بات کے غماز ہیں کہ بستی میں حسن توازن تو ہے لیکن کہیں کہیں بے ترتیبی بھی ہے۔اگر یہ رمز اس میں پوشیدہ نہ ہوتا تو ان اصطلاحوں کی ترتیب میں پہلے لکیریں ہوتیں، پھر تکونے اور پھر چوکور اور دائرے لیکن یہ اس کے برعکس ہے اور ایک بڑے مصنف کی یہی باریک بینی اسے بڑا بناتی ہے۔

نادید:۔ جوگندر پال نے اپنا یہ ناول 1983 میں لکھا اور اسی سال 'رابطہ گروپ' نے اسے شائع کر دیا۔یہ ایک بلائنڈ ہاؤس کی کہانی ہے جس کا نگراں بھی ایک نابینا بابا ہے۔اس گھر کے ہر فرد کے ساتھ دکھوں کی کتنی ہی کہانیاں جڑی ہوئی ہیں۔لیکن یہ گھر ان کے لیے ایسی جنت ہے جہاں انھیں اپنے دکھ یاد تو آتے ہیں پر ان کی اذیت کا احساس نہیں ہوتا۔یہ موضوع نیا ہونے کے ساتھ پر خطر بھی تھا کیونکہ وہ لوگ جن کی زندگی کی حدود مخصوص ہوں

اور جن کی حرکات و سکنات ایک خاص دائرے میں محصور ہوں انھیں ناول کے بسیط کینوس میں پھیلانا اور وہ بھی اس طرح کہ ان کا سارا رزم باہر آ جائے ایک مشکل امر تھا۔ جوگندر پال اس خاردار وادی سے بہت کامیابی سے باہر نکل آئے ہیں۔ اندھے لوگوں کی داخلی بصیرت کو ظاہری آنکھوں کی بصارت پر فوقیت دے کر مصنف نے اردو ناول میں بالکل نیا اور انوکھا تجربہ کیا ہے۔ اس کے موضوع کے ساتھ اس کا تکنیکی عمل بھی نیا ہے۔ وزیر آغا اس کی ندرت کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں، ''بلاشبہ جوگندر پال کا یہ ناول اردو زبان میں ایک نیا لیکن بے حد کامیاب تجربہ ہے اس میں زندگی کا ایک نیا بعد ابھرا ہے اور شاید پہلی بار ہاجرہ (باصرہ) کا سہارا لئے بغیر زندگی اور کائنات کی معنویت کو دوسری حسیات کی مدد سے اجالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہم انسان Eye-Brain کے زیر اثر صرف روشنی کی دنیا ہی میں پوری دلجمعی کے ساتھ رہ سکتے ہیں بالکل جیسے مچھلی پانی کی دنیا میں اور جاندار ہوا کی دنیا میں رہنے پر مجبور ہیں۔ ایسے میں اگر کوئی Ear-Brain یا پھر Nostril-Brain کو متحرک کر دے تو پھر اسے وہ سب کچھ نظر آنے لگتا ہے جو Eye-Brain والوں کو کبھی نظر نہ آیا تھا۔'' (27) اس ناول میں جوگندر پال نے بصارت سے محروم لوگوں کی آڑ میں دراصل ان آنکھ والوں کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے جن کے بے ضمیر دل اور برے اعمال پوری انسانیت کے لیے باعث شرم و عار ہیں۔ اس میں داخلی و خارجی سطح پر ہر جگہ موجود تناقض کو جس رمز و آگہی کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے وہ فکر انگیز ہونے کے ساتھ ساتھ ضمیر والوں کو جھنجھوڑتا بھی ہے۔ 'جملوں کی ساخت و ترتیب' کے تحت تجزیہ کے لئے پیش ہیں اسی ناول سے کچھ اقتباسات:

''میری آنکھیں بدستور کھڑکی کے پردوں پر اڑے اڑے آسمان کے نیچے سرخ رنگ پر پھڑ پھڑا رہی تھیں۔۔۔ ہاں، یہی تو سرخ

رنگ ہے!۔۔۔ عمر بھر کے اندھے پن سے مجھ سے میرے خون کے رنگ کی شناخت بھی چھن گئی تھی۔۔۔ یہی تو وہ رنگ ہے!۔۔۔ ملیچھ!۔۔۔ کمینے!۔۔۔ لو!۔۔۔ ل!۔۔۔ پینسٹھ سالہ بچے کی نظروں میں پانچ سال کے بچے کی وہی معصومیت تھی، کیونکہ آنکھیں ساری عمر بند رہنے کے بعد اب جوں کی توں کھل گئی تھیں اور ویسے ہی خون سے لت پت تھیں۔'' (28)

زندگی بھر اندھے پن کی اذیت سے گزرنے کے بعد عمر کے آخری پڑاؤ پر اچانک کسی حادثہ کی بنا پر کسی اندھے کو بینائی مل جائے تو اس پر کیا گزرتی ہے اور اس کی کیفیت کیا ہوتی ہے اسی کی تصویر کشی ہے اس اقتباس میں۔ اس سے کچھ بھی تو نہیں پہچانا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ خود اپنے جسم کی رگوں میں دوڑتے خون کی رنگت سے بھی نابلد ہوتا ہے۔ 'پینسٹھ سالہ بچے کی نظروں میں پانچ سال کے بچے کی وہی معصومیت تھی، کیونکہ آنکھیں ساری عمر بند رہنے کے بعد اب جوں کی توں کھل گئی تھیں اور ویسے ہی خون سے لت پت تھیں' اس جملہ کی ساخت توجہ طلب ہے کہ یہ 'پینسٹھ سالہ بوڑھے کی نظروں میں پانچ سال کے بچے کی وہی معصومیت تھی، کیونکہ آنکھیں ساری عمر بند رہنے کے بعد اب جوں کی توں کھل گئی تھیں اور ویسے ہی خون سے لت پت تھیں' بھی ہو سکتی تھی اور اس سے ادئیگی مطلب ہو جاتی۔ مگر اس میں ادبیت کا وہ رمز نہیں آپاتا جو 'پینسٹھ سالہ بچے' کہنے سے آیا ہے۔ ساخت کی اس طرح کی چھوٹی چھوٹی نفاست و نزاکت ہی ادب کو ادب بناتی ہے۔

''جب سے میں نے دیکھنا شروع کیا ہے یہی لگتا ہے کہ جو کچھ بھی دیکھتا ہوں وہ میرا ہی ہے۔۔۔ عورتیں۔۔۔ محلات۔۔۔ باغات۔۔۔ ساری زمین۔۔۔ سارا آسمان۔۔۔ سب کچھ میرا

ہے، نہ ہوتو میری نظر میں کیوں سماجاتا ہے؟۔۔۔اپنا یہ رویہ
مجھے بڑا فطری لگا کہ دل پسند اشیاء کچھ اس طرح نظر ہی نظر میں
حاصل کرلو کہ کسی کو آہٹ بھی نہ ہو۔''(29)

استعمال میں تقدم و تاخر سے بھی کسی چیز کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔زن، زراور زمین ابتدائے آفرینش سے مرد کی محبوب چیزیں رہی ہیں۔لیکن ان میں اولیت ہمیشہ 'عورت' کو ہی حاصل رہی ہے۔مرد کی اسی اولین محبوب چیز کی اہمیت کے پیش نظر جملہ کی ساخت میں اس کی ترتیب یوں ہے' عورتیں۔۔۔ محلات۔۔۔ باغات۔۔۔ ساری زمین۔۔۔ سارا آسمان۔۔۔سب کچھ میرا ہے، نہ ہوتو میری نظر میں کیوں سماجاتا ہے؟' بصورت دیگران کی ترتیب میں الٹ پھیر ہوسکتی تھی۔

''چاند جھوم جھوم کر اپنی مسافت طے کر رہا تھا اور اس کی روشنی کی
گولائیاں مسرت سے پیہم لڑھکنے کے باوجود عین وہیں کی وہیں
ٹھہری ہوئی محسوس ہوتی تھیں اور اس کی چاروں طرف بے
حساب تارے اسے شادماں استعجاب سے دیکھتے جارہے تھے
اور دیکھتے دیکھتے گویا بار بار کوئی نئی بات سوجھنے پر اپنی پرآب
آنکھیں موند لیتے، پھر کھلکھلا کر کھول لیتے تھے، پھر موند لیتے
تھے۔چاند کا ذہن اپنی تابناک سوچوں میں بدستور لوٹنیاں کھارہا
تھا، جس سے اجالے کی پگ ڈنڈیاں خلا میں جابجا مڑتی ہوئی نہ
جانے کہاں کہاں چلی جارہی تھیں۔شادمانی کے اس غیر مخفی لمحے
میں مجھے بے ساختہ خواہش ہوئی کہ میں یہاں کسی پگ ڈنڈی
پے ہولوں اور کہیں بھی جانکلوں۔جہاں بھی جانکلوں گا مجھے

واقعی وہیں پہنچنا ہوگا۔ہماری اصل منزل تو وہیں ہوتی ہے جہاں
ہم سبک سی بے خبری میں آپ ہی آپ جاپہنچتے ہیں۔''(30)

یہ اقتباس شاعرانہ تخیل کی بہترین مثال ہے۔ایک تخلیق کار کا ذہن کیسے کیسے نادر ونایاب تصور و تخیل سے پرُ ہوتا ہے اس کا صحیح علم تو شاید خود فن کار کو ہی ہوتا ہوگا لیکن اس کی جھلک قاری کو اس کی تحریروں میں ضرور دیکھنے کو مل جاتی ہے۔'چاند کا ذہن اپنی تابناک سوچوں میں بدستور لوٹنیاں کھارہا تھا، جس سے اجالے کی پگ ڈنڈیاں خلا میں جابجا مڑتی ہوئی نہ جانے کہاں کہاں چلی جارہی تھیں' چاند کی بکھرتی ہوئی روشنی کے لیے کیا لطیف شاعرانہ علت ہے۔یہ ممکن ہوا ہے تخیل کے ساتھ ساتھ خوبصورت الفاظ کے انتخاب اور ان کے حسن ترتیب کی وجہ سے۔اس لئے 'لفظوں کا انتخاب و استعمال' اور 'جملوں کی ساخت و ترتیب' بھی بہترین ادب کی تخلیق کے لیے ویسے ہی ضروری ہیں جیسے خود موضوع اور تخیل۔ 'شادمانی کے اس غیر مخفی لمحے میں مجھے بے ساختہ خواہش ہوئی کہ میں یہاں کسی پگ ڈنڈی پے ہولوں اور کہیں بھی جانکلوں۔جہاں بھی جانکلوں گا مجھے واقعی وہیں پہنچنا ہوگا۔ہماری اصل منزل تو وہیں ہوتی ہے جہاں ہم سبک سی بے خبری میں آپ ہی آپ جاپہنچتے ہیں' اس جملے میں جوگندر پال کے زندگی اور حرکت و عمل سے متعلق فلسفے کو دیکھیے کہ وہ کس طرح زندگی کے ہر رنگ کو کامل اپنائیت کے ساتھ قبول کر لیتے ہیں۔ان کی خود کی زندگی بھی ہمیشہ اسی فلسفہ پر گامزن رہی اور وہ جہاں بھی سبک سی بے خبری کے ساتھ پہنچ گئے اسی کو اپنی منزل مان لیا۔چاہے وہ سیالکوٹ ہو، امبالہ ہو، ناروے ہو، اورنگ آباد ہو یا پھر دہلی۔جوگندر پال زندگی میں خوش رہنے کا ہنر جانتے ہیں اور دوسروں کی بھی اپنی تحریروں سے خوش رہنے کا راز بتاتے ہیں اور وہ بھی ایسے لفظوں اور جملوں میں جو سیدھے دل پر اثر کرتے ہیں۔

حواشی

(1) مشکور معینی، نئی غزل کی لفظیات۔عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی۔2010۔صفحہ 45۔

(2) گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔ نئی دہلی۔2004۔صفحہ 36۔

(3) ایضاً۔صفحہ 60۔

(4) ایضاً۔صفحہ 62۔

(5) سید علمدار حسین بخاری، اردو افسانے کی روایت میں غلام عباس کا مقام۔ (Thesis) ریسرچ لائبریری، شعبۂ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان۔2000۔ صفحہ 317۔

(6) مشکور معینی، نئی غزل کی لفظیات۔عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی۔2010۔صفحہ 60۔

(7) شمس الرحمٰن فاروقی، اثبات و نفی۔مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔2011۔ صفحہ 15۔

(8) شارب ردولوی، جدید غزل میں علامت نگاری/ تنقیدی مباحث۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔1995۔صفحہ 89۔

(9) راجندر سنگھ بیدی، ایک چادر میلی سی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔2011۔ صفحہ 5-6۔

اردو ناول کی شعریات ——— ڈاکٹر جہانگیر احمد

(10) عبدالحلیم شرر، فردوس بریں۔مکتبہ جامعہ نئی دہلی۔2011۔صفحہ 11۔

(11) ایضاً۔صفحہ 24۔

(12) ایضاً۔صفحہ 33۔

(13) ایضاً۔صفحہ 48۔

(14) پریم چند، گئودان۔مکتبہ جامعہ نئی دہلی۔2011۔صفحہ 22۔

(15) ایضاً۔صفحہ 35۔

(16) ایضاً۔صفحہ 105۔

(17) ایضاً۔صفحہ 311۔

(18) پریم چند، گئودان۔مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔2011۔صفحہ 396۔

(19) قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2010۔ صفحہ 9۔

(20) ایضاً۔صفحہ 13۔

(21) ایضاً۔صفحہ 85۔

(22) ایضاً۔صفحہ 318۔

(23) اسلوب احمد انصاری، اردو کے پندرہ ناول۔ یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ 2001۔صفحہ 191-192۔

(24) عبداللہ حسین، اداس نسلیں۔بسمہ کتاب گھر، دہلی۔2002۔صفحہ 198۔

(25) ایضاً۔صفحہ 265۔

(26) ایضاً۔صفحہ 345۔

(27) ڈاکٹر ارتضیٰ کریم (مرتب)، جوگندر پال ذکر، فکر، فن۔ موڈر پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔ 1999۔ صفحہ 476۔

(28) جوگندر پال، نادید۔ ناشر جوگندر پال، ای ۵۸۷، گریٹر کیلاش ۲، نئی دہلی۔ 1983۔ صفحہ 57۔

(29) ایضاً۔ صفحہ 140۔

(30) ایضاً۔ صفحہ 149۔

پانچواں باب:۔ اردو ناول کی شعریات کی فنی و بیانیاتی جہت

بیانیہ کی حرکیات

موضوع، کردار نگاری، زبان وغیرہ

بیانیہ کی حرکیات

بیانیہ کی حرکیات یا تفاعل کے باب میں کچھ عرض کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم بیانیہ کے خدوخال اور اس کی ساخت کو جانیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلا سوال یہ قائم ہوتا ہے کہ بیانیہ کیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ واقعہ کے بیان کو اصطلاحاً بیانیہ کہا جاتا ہے، یعنی کوئی بھی صنف ادب جو واقعہ کے بیان کو اپنے قالب میں روشن کرتا ہو وہ بیانیہ کی موجودگی کو بھی نشان زد کرتا ہے۔ ناول اور افسانے میں اس کا عمل دخل ناگزیر اور لازمی ہے۔ جہاں تک بیانیہ کی حرکیات کا مسئلہ ہے تو اس کی تفہیم میں ہمیں کئی طرح کے سوالوں کو قائم کرنا ہوگا۔ قاضی افضال حسین نے اپنے ایک مضمون میں اس کی ماہیت کو سمجھتے ہوئے اس نوع کے سوالوں کو اپنے پیش نظر رکھا ہے، وہ لکھتے ہیں:

''واقعہ کا بیان اصطلاحاً بیانیہ کہلاتا ہے ...، واقعہ کیا ہے یا کسے کہتے ہیں۔ اور یہ مثلاً صورت حال، منظر، کیفیت یا ان کے متعلق قائم کیے گئے بیانات سے کس طرح مختلف ہے؟ ابھی ہم 'واقعہ' کی کوئی قابلِ قبول تعریف بھی نہیں کر پاتے کہ ''بیانیہ'' کے متعلق اسی نوع کے سوال قائم ہونے لگتے ہیں یعنی بیان کیا ہے؟ یہ مکالمے، خودکلامی، وصف حال یا اظہار کے دوسرے طریقوں سے کس طرح مختلف ہے؟ یا ان طریقوں میں سے کن کن پر حاوی ہے اور اظہار کے کون سے وسائل بیانیہ کی تعریف میں نہیں آتے؟ مزید یہ کہ بیانیہ لازماً ایک لسانی وسیلہ ہے یا اظہار کے کسی دوسرے وسیلے مثلاً موسیقی اور اعضا کی حرکت کے ساتھ ساتھ بیانیہ کے اور بھی غیر لسانی وسائل ہیں؟''(1)

قاضی افضال حسین نے یہاں جو سوالات قائم کیے ہیں اس نوع کے سوالات نے بیانیہ یا بیانات کے علم کو الگ سے ایک موضوع بنادیا ہے اور اب ہم اس کو Narratology کے نام سے جانتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ جس عمل میں کوئی صورت حال تبدیل ہو جاتی ہے ہم اس کو واقعہ کہتے ہیں۔ یہاں جس صورت حال کی تبدیلی کی بات کہی جارہی ہے وہ اصل میں اس کا زمانی عرصہ ہے۔ جس زمانی احوال میں کوئی چیز اپنی شکل میں قائم رہتی ہے اور کسی طرح کے ٹھہراؤ یا عمل کے سبب اس میں تبدیلی رونما ہوتی ہے، اس تبدیلی کو ہم واقعہ کہتے ہیں۔ ان باتوں کو ایک مثال کے ذریعہ آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے:

''رات اندھیری تھی، موسلا دھار بارش ہو رہی تھی، سڑک ویران تھی اور لوگ اپنے گھروں میں سو رہے تھے'' یہ ایک صورت حال ہے کہ ''اچانک کہیں دور سے چیخ کے ساتھ رونے کی آواز ابھری'' یہ واقعہ ہے۔ اس میں صورت حال بیان کرنے والی لسانی تنظیم کو 'وصف حال' (Description) کہتے ہیں اور واقعہ کے بیان کو 'بیانیہ' (Narration) کہتے ہیں۔''(2)

ہم یہاں دیکھ سکتے ہیں کہ صورت حال صفت کی صورت میں موجود ہے تو واقعہ فعل کی صورت میں یعنی اس میں ہونے کا عمل نمایاں ہے۔ یہیں سے ایک تعریف بھی وضع کی جاسکتی ہے کہ جب کوئی لسانی تنظیم اپنے بیان میں فعل کو نمایاں کرے تو لازماً ہم اس کو بیانیہ کہیں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ بعض دفعہ جلی صورت میں نظر آئے گا اور بعض دفعہ اس کی خفی صورت ظاہر ہوگی۔ مثال کے طور پر یہاں منقول عبارت میں 'اچانک' ایک لفظ ہے جس میں فعل کا محرک یا سبب چھپا ہوا ہے عین ممکن ہے کہ بیانیہ اپنے تسلسل میں اس کی تصریح بھی بیان کرے۔ مجموعی طور پر ہم یہاں یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کا سراغ بیان کے لسانی تنظیم میں ہی ہوتا ہے جس کو تنقید اپنی کارگزاری کے ذریعہ نمایاں کرتی ہے۔ تنقید کی اصطلاح میں ہم جس کو حقیقت پسند ناول کہتے ہیں اس میں فعل کا محرک عام طور سے موجود ہوتا ہے اس لیے ہم بڑی آسانی سے اس کو نشان زد بھی کر سکتے ہیں۔ حالانکہ یہ ایک اضافی بات ہے۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ بیانیہ کو کس طرح الگ کیا جاسکتا ہے تو اس کو ہم نے ابھی دیکھا کہ صورت حال کی تبدیلی میں یا واقعہ کے ہونے کے عمل میں اس کا سراغ مل جاتا ہے۔ اس عمل میں کئی دفعہ تنقید فریب میں بھی مبتلا ہو سکتی ہے، بعض ایسی ہی باتوں کے پیش نظر قاضی افضال حسین نے لکھا ہے:

''فعل (Verb) کا بیان ہونے کے سبب، واقعہ کی دوسری صفت یہ ہے کہ صورت حال کی تبدیلی میں ایک خفی یا جلی

Process ہوگا۔ اس Process میں عمل کا ایک محرک اور عمل کے نتیجہ میں تبدیلی کی ایک صورت ہوگی۔ اور ان دونوں میں لازماً سبب اور نتیجے کا تعلق ہوگا۔ یہ تعلق بیانیہ میں ظاہر بھی ہوسکتا ہے...اور یہ بھی ممکن ہے کہ صرف نتیجہ روشن ہو اور قاری کسی استدلال یا عقلی Device کے ذریعے سبب کو دریافت کرے اور اگر یہ دونوں صورتیں نہ ہوں اور کسی بیانیہ میں صرف نتیجہ ظاہر ہو اور اس کا سبب خفی یا جلی سرے سے موجود ہی نہ ہو تو اسے 'واقعہ' کے بجائے ماجرا کہتے ہیں۔"(3)

لیکن اس صورت حال میں بھی تنقید کو ہونے کے عمل یعنی فعل کو دیکھنا ہوگا اور اسی بنیاد پر یہ طے پائے گا کہ یہ بیان ہے یا بیانیہ۔ بیانیہ کا تصور فکشن تنقید میں روز اول سے موجود ہے۔ اس تعلق سے ممتاز شیریں کے یہاں بھی کچھ باتیں مل جاتی ہیں:

"بیانیہ ایک آدمی کا بیان بھی ہوسکتا ہے اور ایک آدمی کی پوری داستان یا اس پر گزرا ہوا ایک واقعہ بھی۔"(4)

وہ آگے لکھتی ہیں:

"بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری کہانیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔"(5)

ان بیانات میں بیانیہ کا تصور محدود ہے۔ یہاں واضح طور پر یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ممتاز شیریں بیانیہ کو عسکری کی زبان میں کہانیہ کا نام دے کر اس کے امتیازات کی نفی کرتی ہیں۔ لیکن جب وہ اس کے زمانی تسلسل کی بات کرتی ہیں تو یہ بھی اندازہ

ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں بیانیہ کی ایک واضح تعریف بھی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے واقعہ کے ہونے کے عمل پر بھی کہیں کہیں بات کی ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کے یہاں بھی بیانیہ کا انفرادی تشخص نظر آتا ہے یہ الگ بات ہے کہ انہوں نے اس پر الگ سے نہیں لکھا اور بہت سی باتوں کو ایک ہی ساتھ بیان کیا ہے۔ اب چوں کہ بیانیہ کو ایک الگ موضوع کے طور پر دیکھا جارہا ہے اس لیے ہمارے یہاں اس کے انفرادی تشخص کا عمل بھی نظر آتا ہے۔ بیانیات کا دائرہ عمل کیا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے شافع قدوائی لکھتے ہیں:

"بیانیات اصلاً Narrative کے ساختیاتی مطالعہ کی اصطلاح ہے۔ فن پارہ میں تواتر کے ساتھ رونما ہونے والے عناصر، موضوعات اور پیٹرن اور پھر ان کے حوالے سے صورت پذیر ہونے والے آفاقی اصولوں کو مرکز توجہ بنانا علم بیانیات کا بنیادی نکتہ ہے۔"(6)

بیانیہ کے اس دائرہ عمل کو پیش کرتے ہوئے ہم بڑی آسانی سے بیانیہ کی حرکیات کو موضوع بنا سکتے ہیں کہ کس طرح کسی فن پارے میں بیانیہ کا عمل دخل ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ نئی تنقید کا ڈھب بدل چکا ہے۔ مثال کے طور پر ہم یہ کہیں کہ فکشن تنقید کا مابعد جدیدی رویہ کیا ہے؟ تو بلاشبہ ہم اس تنقید کی بات کریں گے جو کہیں نہ کہیں بیانیہ کی تفہیم میں ہی اپنے قالب روشن کرتی ہے۔

نئی تنقید کے مطالعہ سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ ساختیات کے علم نے متن کے لسانی احوال کو اس طرح موضوع بنایا ہے کہ ہم بیانیہ کے پورے پیٹرن کو دیکھ سکتے ہیں۔ دراصل نئی تنقید اپنے اظہاریہ میں اب ان تمام اسباب وعلل کو نمایاں کرتی ہے جن سے بیانیہ

کا انفرادی تشخص متعلق ہے۔ بیانیہ کی شناخت کا اہم طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم اس کی ساخت کو نمایاں کر دیں۔ اب سوال یہ ہے کہ بیانیہ کی ساخت کیا ہے؟ تو اس ضمن میں رولاں بارتھ کا خیال ہے:

> "Structurally, narrative belongs with the sentence without ever being reducible to the sum of its sentences: a narrative is a large sentence, just as any declarative sentence is, in a certain way, the outline of a little narrative. The main categories of the verb (tenses, aspects, modes, persons) have their equivalent in narrative, and are equipped with signifiers of their own (often extremly complex ones). Moreover, the "subjects" themselves, in their opposition to verbal predicates, also tend to conform to the sentence model." (7)

یعنی ساخت کے اعتبار سے بیانیہ میں وہی اوصاف پائے جاتے ہیں جو جملے میں ہوتے ہیں اور اسے جملوں کے محض سادہ مجموعے کی صورت خفیف بھی نہیں ہونا پڑتا۔ بیانیہ کو ایک طویل جملہ کہا جا سکتا ہے، بلکہ اسی طرح جیسے ہر اقراریہ (Declaration/Constative) جملہ ایک طرح سے مختصر بیانیہ کا خام خاکہ ہوتا ہے۔ بیانیے میں بھی فعل کے بنیادی زمروں (زمانہ، کیفیات فعل، وجہ فعل، صیغہ ہائے حاضر، غائب، متکلم وغیرہ)

کے متبادلات ہوتے ہیں، فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ اپنے سائز کے تناسب سے وہ بدلے ہوئے، زیادہ محیط اور اپنے نجی ادوال (Signifiers) سے لیس ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں، مبتدا (فاعل) فعلیہ خبر کے مقابل ہونے کے سبب خود ہی جملے کے ماڈل کے مطیع ہو جاتے ہیں۔ رولاں بارتھ اپنے مضمون میں اس کو شناخت کرنے کی تجویز بھی پیش کرتا ہے، اس کا خیال ہے:

> "We propose to distinguish three levels in any narrative work: the level of "actions" (in the sense used by Greimas when he writes of characters as actants), and the level of "narration" (which is roughly the level of "discourse" as seen by Todorove). Attention is again called to the fact that those levels are bonded together according to a model of progressive integration: a function has a meaning only insofar as it takes its place in general line of an *actant;* and this action in turn receives its ultimate meaning from the fact that it is being told, that is, entrusted to a discourse which possesses its own code." (8)

یعنی ہماری تجویز یہ ہے کہ کسی بیانیہ تحریر میں روئداد کی تین سطحوں کی شناخت کی

جائے: پہلی سطح افعال یا کاموں (Functions) کی ہے۔ دوسری سطح عمل یا کارکردگی (Actions) کی ہے اور تیسری سطح بیانیہ (Narration) کی ہے۔ یہ تینوں سطحیں آپس میں ایک ارتقائی انضمام کے ضابطے سے بندھی ہوئی ہیں۔ یعنی کوئی فعل یا کام اسی وقت بامعنی بنتا ہے جب وہ کسی عمل کار کی عمومی کارکردگی میں کوئی مقام رکھتا ہو اور اس کے نتیجے میں وہ عمل اپنے حتمی معنی اس وجہ سے پاتا ہے کہ اس کو بیان کیا گیا ہے، یعنی اسے ایک ایسے مربوط کلام کے حوالے کر دیا گیا ہے جس کا اپنا ضابطہ ہے۔

بیانیہ، ناول یا افسانے میں لسانی تنظیم کا مسئلہ ہے یعنی اس کو تشکیل دینے والا ہی اس بات کو ممکن بناتا ہے کہ کس طرح کوئی واقعہ یا ماجرا بیانیہ کے ذیل میں آئے گا۔ نئی تنقید بالخصوص ساختیات نے اس کا مطالعہ کر کے اس بات پر زور دیا ہے کہ واقعہ میں اسباب وعلل کے جلی یا خفی احساس کے باوجود جو تبدیلی واقع ہوگی اس میں ایک زمانی تسلسل کو توڑنا ہوگا۔ گویا اپنے ہونے کے عمل میں واقعہ کو ایک حالت سے دوسری حالت میں آنا ہوگا۔ نئی تنقید میں بیانیہ کو بیانیہ ماڈل کے طور پر دیکھا جانے لگا ہے اس لیے اب اس کے متعین خصائص کو بھی بیان کر سکتے ہیں۔ ناصر عباس نیر نے اپنے ایک مضمون میں بیانیہ کے ان خصائص کا ذکر کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''بیانیہ ماڈل کے دو اوصاف خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ انسانی تجربہ کسی خاص لمحے میں وجود پذیر ہوتا ہے، وہ لمحہ اپنی مکانیت سمیت، تجربے میں ضم ہو جاتا ہے، یعنی انسانی تجربہ، تجرید نہیں، ایک ٹھوس اور تجسیمی عمل ہے، جو وقت، تاریخ، عصر، تناظر سے جڑا ہے۔ دوسرا یہ کہ ہر بیانیے کو کوئی نہ کوئی بیان کرنے والا ہوتا ہے۔ بیان کنندہ، بیانیے کو مخصوص سمت، مخصوص لہجے،

> مخصوص دائرے میں بیان کرتا اور اس طرح بیانیے کو کنٹرول کرتا ہے۔ گویا بیان کنندہ اتھارٹی ہے۔ اس طرح بیانیہ ماڈل اتھارٹی کا تصور بھی رکھتا ہے۔ لیوتار نے بیانیے کا یہی تصور ملحوظ رکھا اور کہا کہ بہ ظاہر جدیدیت (ماڈرنیٹی) نے سائنسی علم کو اہمیت دے کر خود کو بیانیہ مخالف (اینٹی نیرٹیو) کے طور پر پیش کیا، مگر جب جدیدیت نے یہ دعویٰ کیا کہ عقل اور سائنسی علم کے ذریعے ہمہ گیر انسانی ترقی ممکن ہے تو یہ بیانیے کی طرف جدیدیت کی واپسی تھی کہ دعوے میں بیانیہ ماڈل کے بیش تر اوصاف موجود تھے، جیسے اتھارٹی کا تصور، تجربے کی وقتیت وغیرہ۔''(9)

یہاں بیانیہ کے داخلی احوال کو موضوع بنایا گیا ہے اور اس کی حرکیات کو واضح کرتے ہوئے یہ بھی کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ جدیدیت کے زمانے میں اینٹی نیرٹیو رجحان کو ظاہری طور پر فروغ ملا۔ اصل میں بیانیہ اپنے بنیادی خصائص کے اظہار میں کسی بھی بیان کا ناگزیر اور لازمی حصہ ہے اس لیے جدیدیوں کے یہاں کہانی پن کی گمشدگی بیانیہ کی گمشدگی نہیں تھی۔ بیانیہ اپنے وقت، تاریخ اور عصری تناظر سے جڑا ہوا ہے اس لیے اس کی گمشدگی کا سوال ہی نہیں۔ ہاں جدیدیت کے زمانے میں کوئی ایسا متن لکھا گیا جس میں کہانی کو بیان کرتے ہوئے زمانی پہلو کو اس طرح پیش کیا گیا کہ کوئی بھی واقعہ اپنی پہلی صورت میں رہا اور کہیں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی تو الگ بات ہے۔ حالاں کہ یہ عمل ممکن ہی نہیں۔

ہمارے یہاں فکشن تنقید میں بیانیہ کا مطالعہ اس نہج پر زیادہ کیا گیا ہے کہ اس کے

بعد کیا ہوا یعنی کہانی کے تجسس میں ہی بیانیہ کو دیکھا گیا لیکن نئی تنقید میں یہ معاملہ نظر نہیں آتا۔ رولاں بارتھ نے واضح لفظوں میں لکھا ہے:

"Indeed, there is a strong presumption that the mainspring of the narrative activity is to be traced to that very confusion between consecutiveness and consequence, what-comes-*after*being read in anarrative waht-is-*caused-by*." (10)

بیانیہ کے ساتھ اس کا عصری تناظر یا زمانی احوال ایک مخصوص رویہ ہے یعنی بیانیہ کسی نہ کسی وقت کا اظہاریہ بھی ہے۔ اپنے اسی تناظر کی وجہ سے کسی بھی بیانیہ میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ مختلف زمانوں کے ربط کو دریافت کر سکتا ہے، اسی لیے بعض لوگوں کا ماننا ہے کہ بیانیہ انسانی نفسیات کو اس کی گہرائی کے ساتھ موضوع بناتا ہے۔ بعض لوگوں نے بیانیہ کو پوری زندگی کا استعارہ بھی قرار دیا ہے۔ لیکن بیانیہ کے ساتھ عصریت کا تصور سب کچھ نہیں ہے اس بات کی توضیح کرتے ہوئے رولاں بارتھ کا خیال ہے:

"It is up to narrative logic to account for narrative time. To put it another way, temporality is no more than a structural class of narrative (understood as discourse), just as in ordinary language, time exists only in the form of a system. From the point of view of narrative, what we call

time does not exist, or at least it only exists functionally, as an element of a semiotic system: time does not belong to discourse proper, but to the referent." (11)

یعنی یہ کام بیانیہ منطق کا ہے کہ وہ بیانیہ وقت کی توجیہہ کرے۔ دوسری طرح سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ زمانیت / عصریت بیانیہ کا محض ایک ساختیاتی زمرہ ہے، بالکل اسی طرح جیسے زبان میں عصریت محض ایک نظام کے طور پر وجود رکھتی ہے۔ بیانیہ کے نقطۂ نظر سے جس کو ہم وقت کا نام دیتے ہیں اس کا کوئی وجود نہیں ہوتا، یا محض فعلی طور پر ہی اس کا وجود ہوتا ہے۔

بیانیہ کی حرکیات کو یہاں موضوع بنایا جائے تو ہمیں اس کے تفاعل کو نشان زد کرنا ہوگا۔ دراصل جب ہم کسی متن میں بیانیہ کی دریافت کر لیتے ہیں تو اسی وقت یہ بھی لازم ہے کہ ہم اس کی تعبیر کریں۔ ساختیات اور نئی تنقید نے معنی کے التوا کے تصور کو جس طرح روشن کیا ہے اس میں ہمیں بیانیہ کا دخل نظر آتا ہے۔ بیانیہ کے اس جوہر کو شمس الرحمن فاروقی ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں:

''ہمیں تو صرف یہ کہنا ہے کہ بیانیہ آج کی تنقیدی فکر میں اس قدر اہم ہو گیا ہے کہ اس سے پوری زندگی کی تعبیر کا کام لینے کی کوششیں بھی ہوئی ہیں۔'' (12)

جہاں تک بیانیہ کی تعبیر کا مسئلہ ہے تو یہاں یہ بات سمجھنے کی ضرورت ہے کہ بیانیہ اپنی ساخت میں مسلسل اور منطقی ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے بطن میں ابہام کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے نئی تنقید کو اس بات پر اصرار ہے کہ بیانیہ میں معنی کی دو سطحیں

ہوتی ہیں۔

بیانیہ کے تعلق سے ان بنیادی وضاحتوں کے بعد اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کسی ناول میں اس کا تفاعل کیا معنی رکھتا ہے؟ جب ہم کسی ناول میں بیانیہ کی حرکیات کو موضوع بناتے ہیں تو بیانیہ کی ساخت میں پلاٹ، کرداروں کے اعمال، کرداروں کی زبان، متن کا ثقافتی تشخص اور ان سب سے زیادہ متن کا نحوی اور صرفی تجزیہ ضروری ہے۔ اس باب میں آگے ہمیں انہی باتوں کو عملی طور پر پیش کرنا ہے۔

بیانیہ کی حرکیات کو نشان زد کرتے ہوئے ہم متعدد تنقیدی وسائل کو ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ دراصل بیانیہ کی حرکیات میں تاریخ، تہذیب اور ثقافتی رویے کو اس لیے بھی دیکھا جانا چاہیے کہ اس کے ذریعے بیانیہ کہیں نہ کہیں اپنے عہد کے فکری محاورات اور لسانی پیٹرن کو پیش کرتا ہے۔ اس باب میں سب سے پہلے ناول کے تہذیبی اور ثقافتی سروکار کو موضوع بنایا جائیگا۔ یہاں شاید یہ بات کہنے کی ضرورت ہے کہ بیانیہ کی حرکیات میں بنیادی طور پر واقعاتی بیان کو دیکھنا ہوتا ہے اور اسی تسلسل میں اس کے ان لوازمات کو بھی خاطر نشان رکھنا ہوتا ہے جن سے کسی ناول کی شعریات مرتب ہوتے ہیں۔

ناول بہ طور ایک نثری اظہاریہ، نشأۃ ثانیہ کی زائیدہ صنعتی معاشرہ اور اس سے وابستہ تصورات و تفکرات کے اظہار کا وسیلہ بن کر ظہور میں آیا۔ چونکہ یہ اظہاریہ جدید انسانی مسائل اور تہذیب و ثقافت کا مظہر بنا، اسی لیے اسے عہدِ جدید کا رزمیہ قرار دیا گیا ہے۔ یوں تو ادب عمومی طور پر ثقافتی پہلوؤں کو اپنے بطن میں مقام عطا کرتا ہے لیکن ناول کو یہ خصوصیت کچھ زیادہ حاصل ہے کیوں کہ اس صنف کی تخلیقی اساس ہی تہذیبی و ثقافتی سروکار پر مبنی ہے۔

اردو ناول کی پوری تاریخ میں تہذیبی و ثقافتی سروکار پھیلے ہوئے ہیں۔ نذیر احمد اور

سرشار سے لے کر عہد حاضر تک سبھی ناول نگاروں نے اپنی تخلیقات میں ان پہلوؤں کو اپنانے کی سعی کی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بہت کم فن کار ہی فن، تخلیق اور ثقافتی سروکار میں تناسب قائم رکھ سکے ہیں۔ اس کے باوجود بھی اکثر فن کار اپنے تخلیقی کرب سے خود کو ابھارنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ 'جدیدیت' کے عہد میں بھی، جہاں ہیئتی مسائل و مباحث کو فن اور فن کار کا مقصد قرار دیا گیا تھا، ناول نے تہذیبی و ثقافتی سروکار سے اپنا رشتہ استوار رکھا۔ گزشتہ دو دہائیوں میں جو ناول لکھے گئے وہ کیفیت و کمیت، ہر دو اعتبار سے فکشن ادب کے سرمایہ میں اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ گرچہ اس دور میں لکھے گئے ناولوں میں شاید ہی کوئی ایسا ناول ہو جسے ہم 'شاہکار' کے زمرے میں رکھ سکیں، لیکن اپنے موضوعاتی تنوع اور فکری کینوس کی وسعت کے اعتبار سے ان ناولوں میں قابل لحاظ تعداد ایسی تخلیقات کی ضرور ہے جنھیں ہم عصری دستاویز قرار دے سکتے ہیں۔

ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں یہ کمپیوٹر اور انٹرنیٹ کا عہد ہے جہاں Rationalism نے اپنا دائرہ اتنا وسیع کر لیا ہے کہ ہم ہر شے کو افادی اور مقصدی زاویے سے دیکھنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ روحانی اقدار اور روایات اپنی معنویت سے عاری نظر آنے لگی ہیں۔ اس فکر کے اثرات ہندستانی ثقافت پر بھی ہوئے ہیں اور اس کے نتیجے میں جو معاشرہ وجود میں آیا ہے وہی ہمارے معاصر ناول کا موضوع ہے۔

ہندستانی تہذیب، جو قدیم دور سے روحانیت اساس تھی، بھگتی اور تصوف کی صدا بلند کرنے والا ہندستان اس دور میں اپنے مرکز سے ہٹتا ہوا محسوس ہو رہا ہے۔ یہ عمل بہت حد تک غیر شعوری ہے کیونکہ معاصر عالمی منظر نامہ میں، جس میں مادیت کی حکمرانی ہے،

Survive کرنے کے لیے ہمارا ایسا کرنا ضروری بھی تھا۔ کیونکہ اس عالمی منظر نامہ میں کبیر، نانک، بلے شاہ، چشتی اور خسرو کے نغمات وافکار بہت دور تک ہمارا ساتھ دیتے ہوئے محسوس نہیں ہورہے تھے۔

آزادی سے قبل ہندستان کا سماجی ڈھانچہ جاگیردارانہ طرز پر قائم تھا۔ ہندستان کی کثیر آبادی کا تعلق دور دراز اور وسائل سے محروم علاقوں اور گاؤں سے تھا جہاں معاشی نظام کا دارومدار زراعت پر منحصر تھا جس پر زمیندار طبقے کا اجارہ تھا۔ مزدوروں اور کسانوں کا استحصال عام تھا۔ سماجی عدم مساوات اور عورتوں کا جنسی و ذہنی استحصال اس معاشرے کے لیے عام بات تھی۔ یہ فکر بھی سماج ہی کی زائیدہ تھی جس کی ترویج کے لیے مذہب کا استعمال کیا گیا اور ان پڑھ عوام کو مذہب کے نام پر بلیک میل کیا گیا۔ مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کے ساتھ ہمارے اس نظام میں جزوی تبدیلیاں آئیں لیکن انھوں نے بھی ایک مخصوص طبقے کو اپنا وفادار بنائے رکھنے کے لیے زمیندارانہ نظام میں کسی طرح کی تبدیلی نہ کی۔ ہاں، ہندستان کی آزادی نے کسی قدر اس برائی کو ختم کیا لیکن اس کی جگہ سرمایہ داری نے لے لی اور پھر مزدور طبقہ اپنی اسی حالت پر برقرار رہا۔ اسے ہندستان کی آزادی اور جمہوریت کے نام پر کچھ بھی حاصل نہ ہوا اور آج بھی ان کا مقدر فاقہ کشی ہی ہے۔

جدید اقتصادی حالات کے تحت سرمایہ دار طبقہ ابھر کر سامنے آیا اور بہت جلد اس نے ملک کے صنعتی شعبوں پر اپنا اثر ورسوخ قائم کرلیا۔ اس دوڑ میں اسے غیر ملکی سرمایہ کاروں سے مقابلہ کرنا پڑا۔ اس صورت میں اس نے اپنی ساکھ بنائے رکھنے کے لیے 'قومیت' کے تصور کا غلط استعمال بھی کیا جس نے ان کے لیے کم از کم ملکی بازار پر قبضہ

کرنے کی بہترین صورت پیدا کردی۔ حالات کی اس تبدیلی کا اثر زمیندار طبقے پر بھی ہوا جس نے خود کو اس سرمایہ داری کی دوڑ میں شامل کرنا ضروری سمجھا اور ایسی صورت میں جو معاشرہ وجود میں آیا وہ سراسر مادیت پر مبنی تھا۔ اس کے نزدیک رہی سہی وہ روحانیت وانسانیت بھی قابل قدر نہ رہی جو آزادی سے قبل کے معاشرے میں رائج تھی۔

سرمائے کی اس دوڑ نے سرمایہ دار طبقے کو متوسط طبقے کے ساتھ مل کر تجارت وصنعت میں حصہ دار بننے کی جانب مائل کیا۔ معیشت کی ترویج کے لیے ممالک کے مابین معاہداتی تجارت کا دور شروع ہوا اور ملٹی نیشنل کمپنیوں کا وجود عمل میں آیا جس نے روزگار کے مسائل حل کیے۔ ملک ترقی کی جانب گامزن ہوا لیکن اس نے بھی سرمایہ دار طبقے کو مزید مضبوط اور مستحکم کیا اور فرد کو بیگانگی کی جانب مائل کیا۔

ہندستان ملٹی نیشنل کمپنیوں کے لیے ایک بڑا بازار ثابت ہوا جہاں باصلاحیت افراد بھی بآسانی دستیاب تھے، مصنوعاتی کمپنیوں کے لیے صارفین کی بڑی تعداد بھی موجود تھی۔ ہندستان کے بڑے شہروں میں دولت وثروت کی ریل پیل نظر آنے لگی۔ تفریحی مراکز اور شاپنگ مالوں نے شہروں کی چکا چوند میں مزید اضافہ کیا۔ انٹرنیٹ اور موبائل نے خوشحال طبقے کو پوری دنیا سے مربوط کردیا۔ سڑکیں، مکانات وغیرہ کے قیام نے ایک نئی دنیا ہی آباد کردی، لیکن دوسری جانب اندورونِ ملک تجارت کے مواقع کم تر ہوتے چلے گئے۔ چھوٹی اور علاقائی صنعتیں تباہی کی جانب گامزن ہوگئیں۔ زراعت اور کھیتی کے لیے صرف ایک وقت کی روٹی بھی مہیا کرنا مشکل ہوگیا۔ تیز رفتار ترقی کاری نے سرکاری اسامیوں کو محدود کردیا۔ نتیجے کے طور پر عام لوگوں کے لیے روزگار کے مواقع حد درجہ محدود ہوگئے اور

Competition مزید مشکل ہوگیا۔ باصلاحیت بے روزگار افراد کی بڑھتی ہوئی تعداد کے پیش نظر اجرت کی کمی کے مسائل بھی پیدا ہوئے۔ ایسی صورت حال نے افراد پر جو اثرات مرتب کیے وہ اچھے نہیں تھے۔ مالی پریشانیوں نے نفسیاتی بیماریوں کو جنم دیا اور نفسیاتی تناؤ جرائم کی شرح میں اضافے کا سبب بنا۔ ایسے میں ہم اپنے معاشرہ بلکہ خود اپنے آپ سے کٹتے چلے گئے۔

صارفیت کے رجحان نے تعیش پسندی کی جانب مائل کیا۔ نجی خواہشات کی تکمیل کو ہی مقصد زندگی سمجھا گیا۔ اس طبقے نے ذرائع ابلاغ کا بے روک ٹوک استعمال کیا اور اشتہار بازی نے سماج میں جس ڈھنگ کی خواہشات کو جنم دیا، ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ بے لگام خواہشات کی تکمیل کے لیے، دنیا کے محدود وسائل کو ایک طبقہ جس تیزی کے ساتھ ختم کر رہا ہے اس کے نتیجے میں مختلف ماحولیاتی خرابیوں کا پیدا ہونا فطری تھا جس کا عام نظارہ ہندستان کی راجدھانی دلی اور اس کے آس پاس کے علاقوں(National Capital Region) میں موسم سرما کے آغاز سے ہی شروع ہو جاتا ہے۔ آج ماحولیاتی آلودگی کے اثرات زندگی کے ہر زمرے پر مرتب ہو رہے ہیں خاص کر شہریوں کی صحت پر اس کا سب سے زیادہ اثر پڑ رہا ہے اور آج پوری دنیا میں مختلف بیماریوں سے جوجھ رہے انسانوں کی تعداد دن بدن بڑھتی جا رہی ہے۔ عالمی سطح پر امیر و غریب کے مابین وسیع خلیج پیدا ہوگئی ہے۔ مالدار امیر ترین ہوتا جا رہا ہے اور غریب غریب تر ہوگیا ہے، جس کا مشاہدہ ہندستانی معاشرہ میں بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ اشتہاری کمپنیاں عورت کو بہ طور سیکس آبجیکٹ (Sex Object) استعمال کر رہی ہیں اور تعلیم یافتہ، حسین و جمیل لڑکیاں اور عورتیں مال و متاع کی لالچ میں بخوشی

اس کے لیے خود کو پیش کر رہی ہیں۔ 'Brand Consciousness' ذہنیت کی ہمت افزائی ہو رہی ہے جس کا خاص شکار نوجواں طبقہ ہے۔ عوام میں سوچنے کی صلاحیت مفقود ہوتی جا رہی ہے جس کی وجہ سے یہ کمپنیاں جو چاہتی ہیں لوگوں پر تھوپ رہی ہیں۔

شہری معاشرت، مادی ترقی، مغربی طرز معاشرت کی اتباع اور نفسانی خواہشات کے بیش از بیش تفاعل نے نئے نئے مسائل پیدا کر دیے ہیں۔ اخلاقی، تہذیبی و معاشرتی اقدار مسلسل رو بہ زوال ہیں۔ جس کی وجہ سے اخلاقی و ذہنی انتشار اور انسانی رشتوں کی شکست و ریخت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ اخلاقی و معاشرتی برائیوں کے اسباب و عوامل میں ان سفلی و سطحی جذبات کی کارگردگی سے انکار ممکن نہیں جو نفع خوری اور کالے دھن (Black money) کی ہوس کی زائیدہ ہیں۔ اسی خواہش نے عریانی، بے حیائی اور فحاشی کو بھی بہ طور بازار (Sex industry) متعارف کرایا ہے جہاں اخلاقی اقدار اس سے جدا کر دی گئی ہیں اور جسم کو ایک بازاری شے بنا دیا گیا ہے۔ اس فکر نے ہندستانی تہذیب و ثقافت کی مٹی پلید کر دی ہے اور دن بہ دن ہندستان بھی اپنی تہذیبی وراثت سے کٹتے ہوئے نراجیت کی جانب بڑھتا جا رہا ہے۔

ہندستان صدیوں سے مختلف اقوام، مذاہب اور ثقافت کا مرکز و مسکن رہا ہے۔ دراوڑ، آریہ، ترک اور مغل نے ہندستانی تہذیب و ثقافت کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ یہ مشترکہ کلچر ہندو، مسلم اور دیگر مذاہب سے وابستہ مختلف جغرافیائی خطوں سے آ کر مستقل طور پر آباد ہو جانے والے افراد اور گروہ کے اختلاط و ارتباط اور آپسی رواداری و بھائی چارہ کے نتیجے میں پروان چڑھا۔ مذہبی سطح پر آپسی اختلاف کے باوجود، ایک مقام پر رہنے کی

وجہ سے وہ قریب ہوئے اور ایک وقت آیا کہ وہ ہولی، دیوالی، عید اور دسہرہ کے تہواروں میں ایک ہی رنگ میں رنگنے کی کوشش میں مصروف نظر آنے لگے۔ اسی طرح کچھ ایسے تہوار بھی ہیں جو مکمل طور پر صرف ہماری ہندستانی ثقافت کی زائیدہ ہیں اور جن کا مذہب و دھرم سے کوئی تعلق نہیں، جیسے بسنت اور بیساکھی وغیرہ۔ اس کے علاوہ خانقاہوں سے تعلق اور عرس کے مواقع پر بلاتفریق مذہب وملت، عام ہندستانیوں کی ان میں شرکت اس مشترکہ ثقافت پر دال ہے جس کو آج ہم گنگا جمنی تہذیب سے موسوم کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ زبان کی سطح پر وہ لفظیات، تلمیحات واستعارات اور محاورات وضرب الامثال جو مذہبی ہونے کے باوجود اپنے مفہوم میں سراسر ہندستانی ثقافت کی نمائندگی کرتے ہیں، وہ بھی گنگا جمنی مشترکہ تہذیب پر ہی دال ہیں۔

ذرائع ابلاغ کی تعمیر وترقی اور گلوبل کلچر (Global culture) نے پوری دنیا کو جس طرح متاثر کیا، اس نے لوگوں میں جذب و اثر پزیری (Susceptibility) کی روایت کو اتنا مستحکم کردیا کہ وہ اپنی علاقائی روایات واقدار سے جدا ہوگئے۔ اپنی جڑوں سے کٹ کر وہ اس عالمی کلچر کا حصہ تو بن گئے لیکن جب انھیں اس بات کا احساس ہوا کہ ہم نے تو اس سفر میں اپنی شناخت راستے ہی میں چھوڑ دی اور اب تمام چیزوں کے حصول کے بعد بھی ہماری اصلیت کیا ہے؟ تو اس خیال نے انھیں ذہنی اور نفسیاتی پریشانیوں میں مبتلا کردیا اور وہ بے شناختگی (Identity crisis) کے شکار ہوگئے۔

اقتصادی ومعاشی ذرائع کے شہروں تک محدود ہونے اور دن بدن بڑھتے میڈیا کلچر نے روزی کے حصول کے لیے انسان کے ایک طبقے کو گاؤں سے شہروں کی طرف نقل

مکانی پر مجبور کردیا۔ یہ نقل مکانی گاؤں سے شہر، ایک شہر سے دوسرے شہر اور ایک ملک سے دوسرے ملک تک وسیع ہے جس کے نتیجے میں لوگ ایسے علاقوں میں آباد ہوگئے جہاں وہ ایک دوسرے کے لیے اجنبی تھے۔ ایسی صورت میں ان کے پاس اتنا وقت بھی نہیں تھا کہ ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش کرتے۔ نتیجتاً جس ڈھنگ کی سوسائٹی متشکل ہوئی اس میں ایک دوسرے سے اجنبیت اور بیگانگی عام بات ہوگئی۔ یہاں تک کے ایک پڑوسی دوسرے پڑوسی کو جاننے پہچاننے سے بھی عاری ہوگیا۔ یہ اس لیے ہوا کیونکہ اس سوسائٹی کا تعلق زمینی حقائق سے زیادہ ٹیلی ویژن اسکرین اور انٹرنیٹ کی ورچوئل (Virtual) دنیا سے تھا جسے عالم کاری (Globalization) سے تعبیر کیا گیا۔

گلوبلائزیشن یا عالم کاری بین اقوامی سطح پر سیاسی، معاشی، تہذیبی اور سماجی طور طریقوں کا ملا جلا عمل ہے جو ایک ترقی یافتہ منصوبے کی ابتدائی شکل ہے جہاں دنیا کے ترقی یافتہ ممالک ترسیل وابلاغ، سائنس وتکنیک اور فوجی طاقت کے ساتھ تہذیبی سطح پر بھی ارتباط قائم کرنا چاہتے ہیں۔ وہ شروع سے آپسی لین دین میں مصلحت اور ایک دوسرے کا خیال رکھنے کے ساتھ، اپنے فوائد کو اولین ترجیح دیتے ہیں۔ ان کا مقصد اپنے ملک اور سماج کو معاشی، سیاسی اور تکنیکی سطح پر خود کفیل بنانے کے ساتھ ساتھ فوجی طاقت کو تقویت پہنچانا بھی ہے۔ اس فکر میں بنیادی بات دنیا کے متوسط اور ترقی پذیر ممالک کی معاشیات واقتصادیات پر تسلط حاصل کرنا ہے جس کی وضاحت تو کہیں نہیں کی جاتی لیکن اس فکر کے بین سطور (Between the lines) سے یہ بات پوری طرح واضح ہے جس کا احساس دونوں کو ہے۔ وسیع سطح پر عالم کاری کا عمل 19 ویں صدی کے اواخر اور 20 ویں صدی کے اوائل میں

شروع ہوا جب دنیا کے بڑے ممالک کی معاشیات اور تہذیب وثقافت میں سرعت کے ساتھ ربط وضبط اور لین دین کا عمل شروع ہوا۔

گلوبلائزیشن کے نتیجے میں انسانی سماج کو ایک دوسرے سے قریب ہونے اور سمجھنے، جاننے کا موقع فراہم ہوا ہے جو اس سے پہلے اتنے وسیع پیمانے پر کبھی نہیں ہوا تھا۔ بین اقوامی سفر، رسل ورسائل اور نقل وحمل عصر حاضر میں کوئی مسئلہ نہیں رہا۔ انٹرنیٹ نے ترسیل اور تعلیم کے ساتھ تہذیب ومعیشت کو بھی پوری دنیا کے لیے بکھیر دیا اور عالمی سطح پر تہذیب وثقافت کی باہمی اثر پذیری کی روایت مستحکم ہوئی جس کی بنا پر انسانی افکار ونظریات میں وسیع تر تبدیلی پیدا ہوئی۔ سائنس وٹکنالوجی انسانی زندگی میں اس طرح سرایت کر چکی ہیں کہ زندگی کو بہتر بنانے والے یہ علوم وایجادات آج خود زندگی پر غالب ہوتے نظر آرہے ہیں۔ ایک جانب یہ نئے افکار ونظریات اور رویے ہیں تو دوسری جانب پیچھے چھوٹتی اقدار واخلاقیات ہیں جن سے دوری اور بیزاری نے معاشرے میں اخلاقی اور روحانی اقدار کی معنویت کو بے حد کم کر دیا ہے۔

آج عالم کاری ہماری زندگی کا ناگزیر حصہ ہے۔ جہاں اس نے انسانی معاشرے کو بہت سے فائدے پہنچائے ہیں، وہیں اس کے منفی پہلوؤں کو بھی نظر انداز کرنا دانشوری کے تقاضے کے خلاف ہے۔ ایک جانب تکنیکی ترقی کے نتیجے میں اطلاعات کی فراہمی کوئی مسئلہ نہیں رہا ہے تو دوسری جانب غیر مصدقہ خبریں، پروپیگنڈہ اور افواہوں کا انتشار سوشل میڈیا (Social media) کی وجہ سے بہت آسان ہو گیا ہے اور دہشت کی روایات کی بھی حوصلہ افزائی ہوئی ہے۔ جرائم اور سیکس کے غیر فطری تصور نے نوجوان طبقے کو ذہنی

پریشانیوں میں مبتلا کر دیا ہے۔ انٹرنیٹ پر Porn فلموں اور فحش تصاویر کی روز افزوں فراوانی نے نئی نسل کو سائبر کرائم سے منسلک کر دیا ہے۔ نوجوانوں اور بچوں میں منشیات کی لت بڑھ رہی ہے۔ یہ سب مخرب الاخلاق اشیا بھی اسی عالمی کلچر کی دین ہیں جس کی ترویج واشاعت میں جدید ذرائع ابلاغ نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔ اس کلچر نے ہندستانی ثقافتی فکر پر دودھاری تلوار کا کام کیا ہے۔ اس پس منظر میں اگر نئی بننے والی طرز معاشرت کا وسیع تناظر میں مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ عہد تہذیب وثقافت سے عاری ہے کیوں کہ ثقافت میں وجہ اشتراک قابل ذکر نہیں ہوتا ہے، یہاں اساسی حیثیت وجہ افتراق وامتیاز کو حاصل ہے۔ جب کہ عالمی کلچر میں سب ایک ہی مکھوٹا اوڑھے ہوئے نظر آتے ہیں جہاں فرد کی اپنی ذاتی شناخت مسخ ہو کر رہ گئی ہے۔

1950-55 کے آس پاس ادب کی تخلیق کرنے اور ادب کی قرأت کرنے والوں کے بڑے حلقے میں تحسین فن کے نئے پیمانوں اور اصولوں کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تھی جو دھیرے دھیرے جڑ پکڑتی گئی اور بہت جلد اس نے ادب کی تعبیر کے اصولوں پر ہونے والے مکالمات میں خود کو شریک کر لیا۔ یہ فکری صورت حال اس وقت کی ذہنی اور روحانی فضا کے مطابق تھی جس نے نئی تخلیقی فضا کی تشکیل کے لیے ماحول کو سازگار بنایا اور رفتہ رفتہ یکسانیت، تکرار اور تقلیدی روش سے ادبی معاشرے کو نجات دلائی۔ ظاہر ہے کہ ہر عہد ایک مخصوص تہذیبی وثقافتی صورت حال کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ سماج ہر آن تبدیل ہوتی حرکیات سے عبارت ہے اور ادیب بھی اس کا ایک جزو ہے جو سماج میں باعزت شہری اور حساس قاری کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تبدیلی کے اثرات سب سے پہلے ہمیں ادبی

تخلیقات ہی میں ملتے ہیں۔ 1970 کے بعد سماج وثقافت میں جو بڑے پیمانے پر تبدیلی ہوئی، ان کے اسباب وعوامل پر غور کریں تو ہم پاتے ہیں کہ اس زمانے کے سیاسی اور سماجی صورتحال کا اس میں اہم حصہ ہے۔ ہندستانی سیاست میں ایمرجنسی کو آج سماج اور جمہوریت کے خلاف بغاوت اور سازش قرار دیا جاتا ہے اور اس کی مذمت کی جاتی ہے۔ لیکن اس زمانے میں آزادی اظہار (Freedom of expression) کو سلب کرنے کی جو مثال اس نے قائم کی تھی، اس کے خلاف زبان کھولنے کا حوصلہ اچھے اچھوں کو بھی نہیں تھا۔ اس جبریت نے مختلف خیال سیاسی جماعتوں کو صورت حال کی نزاکت سے بہت جلد واقف کرا دیا اور انھوں نے اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے اجتماعی پروگرام بھی مرتب کیے لیکن جلد ہی اقتدار کی ہوس نے اس شیرازے کو منتشر کر دیا۔ یہ انتشار ہماری سیاسی اخلاقیات پر ضرب کاری کی حیثیت رکھتا ہے۔ 1985 کے بعد بنیاد پرست اور مذہب پرست سیاست کا چرچا شروع ہوا۔ اقلیتوں کی وفاداری پر سوالیہ نشان قائم کرنے کی کوشش ہوئی اور قومی وقار وافتخار کی ازسرِ نو تعریف وضع کی جانے لگی۔ نیز مذہب کے نام پر منافرت وشناعت کو ہوا دی جانے لگی۔ اسی زمانے میں تہذیب وثقافت کی شناخت کا ایسا عمل شروع ہوا جو مذہبی اور تہذیبی علامات وعمارات کے انہدام سے عبارت ہے۔ علاقائی اور لسانی مباحث پہلے بھی تھے لیکن ان واقعات کے ردعمل کے بہ طور ان میں مزید اضافہ ہوا۔ 1990 کے بعد ذات پرست اور مذہب اساس سیاست وجود پذیر ہوئی۔ علاقائی سیاسی جماعتوں کے ظہور نے قومی جماعتوں کی مرکزیت پر سوالیہ نشان قائم کر دیا اور مرکزی سیاست کا رخ علاقائی سیاسی جماعتوں کی طرف محتاجانہ ہو گیا۔ سیاسی جماعتوں نے اپنے قدم جمانے کے

لیے ووٹ کی طاقت کا سہارا لیا اور ووٹ کے حصول کے لیے بہلانے پھسلانے کا حربہ کسی قدر ناکام ہوتے دیکھ کر دھمکانے اور ڈرانے کا حربہ استعمال کرنا شروع کر دیا۔ اس فکر نے سیاست اور مجرمانہ رکارڈ رکھنے والے مافیا طبقے کے راستوں کو یکسر ملا دیا۔ تاریخ اور ثقافت کی نئی تعبیر بلکہ نئی تشکیل کے لیے تعلیم کو ایک مخصوص نظریے کا ترجمان بنانے کی کوشش شروع ہوئی۔ سیاسی عدم استحکام نے نوکر شاہی (Bureaucrat) طبقے کی حوصلہ افزائی کی۔ انتظامیہ خود مختار ہوئی اور جواب دہی سے آزاد ہو گئی۔ اس سلسلۂ عمل کے ردعمل نے بہت سے جدید مسائل کو جنم دیا۔ اقلیتوں میں عدم تحفظ کا احساس بڑھنے لگا۔ قومیت کے تصور میں علاقائی اور مذہبی شگاف پڑنے لگے اور دہشت کے ذریعہ علاقائی شناخت کی کوششوں کو مطالبہ آزادی کا نام دیا جانے لگا۔

دوسری جانب صارفی معاشرے نے فرد کے مقابلے میں اشیا کو اہمیت دی۔ ان کی نکاسی کی ہوڑ نے پوری دنیا کو بازار میں تبدیل کر دیا جہاں انسانی اقدار وروایات اپنے معنوی مفاہیم سے عاری نظر آنے لگے۔ نئی نسل جو اس زری وثقافتی افراتفری کے ماحول کی زائیدہ تھی، اس نے اپنے بزرگوں کی فکریات کو نہ صرف رد کیا بلکہ اس کی افادیت پر سوالیہ نشان بھی لگا دیا۔ جنسی مسابقت میں عورت نے ازسرِ نو اپنے وجود کو کھنگالنا شروع کیا اور اپنے اندر موجود قوتوں کی بنیاد پر اپنی شناخت کے نئے پیمانے مقرر کیے۔ آج جب صنعتی شہروں کی چکاچوند سے پر زندگی میں ایک اعلیٰ گھرانے کی پروردہ، کانونٹ کی تعلیم یافتہ، اسمارٹ کالج گرل، اپنی مرضی کے مطابق سوسائٹی کا ایک حصہ بن کر محفلوں میں دندناتی پھرتی ہو تو ایسی صورت میں فیض آباد جیسے شہر کی ایک غریب ماں اور اغوا شدہ 'امیرن' پر

ازسرنو نظر ڈالنی پڑے گی۔

عالمی سطح پر کئی بڑی طاقتوں کی مرکزیت ختم ہوگئی۔ کئی بڑے ممالک علاقائی اور لسانی تحفظات کی بنا پر چھوٹی چھوٹی مملکتوں میں منقسم ہوگئے۔ روس میں ایک مخصوص فلسفے اور سماجی نظریے کی بنیاد پر تجربہ کیا جانے والا سیاسی نظام پارہ پارہ ہوگیا۔ دنیا کا بیشتر حصہ نسلی، علاقائی اور مذہبی بنیادوں پر ہونے والی جنگ کی زد میں آگیا اور ترقی پذیر ممالک ایک ہی مرکز ومحور کے اردگرد گردش کرنے لگے۔

گزشتہ صدی کے ربع آخر سے عصرِ حاضر تک جس طرح مسائل سے وسیع ہوتی ہوئی دنیا سے ہمارا سابقہ ہو رہا ہے، ان مسائل کی حیثیت خارجی ہے لیکن یہ ہماری سائیکی کا حصہ بنتے جارہے ہیں اور بہ اعتبار کیت یہ مسائل اس طرح کے نہیں ہیں جو ہمیں تنہائی، لایعنیت اور مہملیت جیسی نفسیاتی حالت سے دوچار کرتے ہوں اور اندرون ذات محصور ہو جانے پر مجبور کرتے ہوں۔ بلکہ ان مسائل کے مابین ہم اپنے وجود کی نفی کی بجائے اس کے اثبات کی جنگ میں مصروف ہیں۔

اس سیاسی وثقافتی صوت حال کی تبدیلی کے اثرات ادب پر بھی مرتب ہوئے۔ جیسا کہ آزادی کے بعد ہمارے ادب میں انفرادیت / وجودیت کی آواز بلند ہوئی تھی اور ترقی پسند تحریک کی بے جا ادعائیت کی مخالفت کی گئی تھی، اسی طرح 1960 کے آس پاس اردو ادب میں وجود پذیر انفرایت و وجودیت کا رجحان جب ادعائیت اور خود پسندی کا شکار ہوتا ہوا محسوس ہوا تو تخلیق کاروں نے ایک مرتبہ پھر علم بغاوت بلند کیا، بالخصوص فکشن کی سطح پر اس کی زیادہ مخالفت ہوئی اسی طرح زندگی اور اس کے مسائل بھی آزادی کے بعد سے کافی

تبدیل ہو چکے تھے۔ زندگی کی اس تبدیل ہوتی ہوئی حرکیات اور اصولیات کی بنا پر بہت سے کلیے، جزیے میں تبدیل ہو گئے ہیں اور بہت سے جزیے یکسر مسترد قرار دیے گئے۔ یہ معاصر ثقافتی صورت حال کی زائیدہ نئے مسائل ہیں جن سے آج کا انسان دوچار ہے۔ انھیں مسائل کی تعبیر و تفہیم کے لیے تنقید کے نئے اصولوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ نیز ان مسائل کو ضبطِ تحریر میں لانے کے لیے اظہار کی سطح پر بھی تبدیلی ناگزیر ہے۔

معاصر ناول نگاروں اور تخلیق کاروں کے سامنے زندگی کی تبدیل ہوتی حرکیات تھی لیکن ادبی تنقید کی جبریت اس کی قائل نہیں تھی۔ وہ موجودہ صورت حال میں بھی وہی پرانے راگ الاپ رہی تھی اور کچھ قدیم تخلیق کار بھی علامت اور استعارے کے نام پر 'معمہ اور چیستاں' تخلیق کر رہے تھے۔ فکشن، بالخصوص ناول کی اظہاری وسعت کا ادراک نہیں ہو سکا تھا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اس فکر نے ہمارے شعری سرمایے کو وسیع کیا اور افسانے میں بھی ہیئتی تجربات ہوئے اور کچھ اچھے افسانے لکھے بھی گئے لیکن ناول کی جانب توجہ بالکل نہیں ہوئی بلکہ اسے ایک معدوم صنف شمار کیا جانے لگا۔ ان مسائل اور مباحث کے مدنظر جب نئی نسل نے غور وخوض کیا تو اسے نظریاتی جبریت کا احساس ہوا۔ ساتھ ہی مسائل کی سنگینی نے انھیں اپنی جانب متوجہ کیا۔ اب ان مسائل کے اظہار کے لیے ایسے بیانیہ کی ضرورت کا احساس ہوا جس میں تفصیل، تسلسل اور وضاحت کے ساتھ ان مسائل کی جہات کا احاطہ کیا جا سکے۔ ظاہر ہے کہ اس کے لیے موزوں ترین صنف ناول ہے۔ تخلیق کار کو یہ احساس بھی تھا کہ اس بیانیہ صنف کے ذریعہ مصنف اور قاری کے مابین ایک ایسے معنوی ارتباط کی ضرورت ہے جس میں متن کے اساسی مفہوم تک رسائی میں کسی بھی طرح کا احتمال نہ ہو۔

اس کا مفہوم یہ نہیں ہے کہ وہ معنی کی وحدانیت کے قائل تھے بلکہ یہاں صرف یہ مراد ہے کہ فن کار کو شفاف بیانیہ کی اہمیت کا ادراک تھا جو ہم عصر صورت حال کا تقاضا بھی تھا۔ ورنہ معنی کی تکثیریت یعنی ملفوظی جبریت سے بغاوت ہی معاصر تنقیدی فکر کا امتیاز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے قاری اور قرأت کو معنی کا مخزن قرار دیا ہے۔ بہ قول گوپی چند نارنگ:

> ''نئی ادبی فکر کی رو سے متن خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے۔ قاری اور قرأت کا عمل اسے بالفعل موجود بناتا ہے یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے یا یہ کہ متن چونکہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے اس لیے ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔''(13)

یہی احساس نئے تخلیق کاروں کو اپنے ماقبل کی نسل سے الگ کر دیتا ہے۔ نئی تنقید کا رشتہ حیاتی حرکیات سے منقطع ہو گیا تھا کیوں کہ موجودہ صورت میں بھی وہ تنقید ذات کے باطنی اور داخلی پہلو کو ہی اجاگر کرنے میں مصروف تھی۔ وہ تبدیل ہوتی کائنات اور حیاتی مظاہر کو درخور اعتنا نہیں سمجھ رہی تھی۔ ایسی صورت میں ادب کا فکری پہلو کائنات خارجی سے یکسر جدا ہو گیا جس کی وجہ سے ادب سے عام قاری کا رشتہ بھی منقطع ہو گیا۔

معاصر تخلیق کار اس تبدیلی سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے دو گز زمین، مکان، پانی، فرات، ندی، کینچلی، کہانی انکل، گیان سنگھ شاطر، فائر ایریا، پھول جیسے لوگ، تین

بتی کے راما، آخری داستان گو، نمبر دار کا نیلا، بیان، کسی دن، نمک، دویہ بانی، ذبح، بساط، دشت آدم، دل مُن، مہانگر، گوداوری، آخری درویش، موج ہوا پیچاں، مٹی کے حرم، جھلتے جنگل، جو اماں ملی وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

عبدالصمد کے ناول 'دو گز زمین' کا تعلق بہ ظاہر المیہ تقسیم سے ہے لیکن اس کے باطن میں، ہجرت کیوں، کے سوال کو اچھے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ہجرت کبھی پاکستان کی جانب تھی تو اب یہ دور دراز علاقوں سے شہروں کی جانب ہے۔ اگر تھوڑی [illegible] وسعت نظری کا ثبوت دیں تو دونوں کے اسباب وعوامل بھی کسی قدر مشترک نظر آئیں گے۔ ہاں، یہ فرق ضرور ہے کہ پاکستان کی جانب ہجرت کرنے والا طبقہ، اعلیٰ اور متوسط تھا لیکن دیہات سے شہر کی جانب ہجرت کرنے والوں میں اکثریت نچلے طبقے کی ہے اور یہی طبقہ آبادی میں اکثریت میں بھی ہے۔ پہلے کسی نہ کسی سطح پر گاؤں میں ہی اس طبقے کے پیٹ کی آگ بجھانے کا سامان فراہم ہو جاتا تھا، اس وجہ سے وہ وہیں مقیم تھا لیکن بڑھتی ہوئی گرانی، افراد خانہ کی تعداد میں اضافہ اور کاشتکاری وچھوٹی صنعتوں کی تباہی نے اسے شہر کا رخ کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس ہجرت کا ایک سبب فرقہ وارانہ افکار بھی ہیں۔ آبادی کی تقسیم بھی فرقہ وارانہ لحاظ سے ہو رہی ہے کیوں کہ عوام کے سامنے گجرات اور مظفر نگر کا المیہ ہے اور اب وہ مستقبل میں اس طرح کے مسئلہ کا مزید سامنا نہیں کرنا چاہتے۔ اس فکر کا تعلق شہروں سے زیادہ ہے لیکن اس کے عناصر گاؤں اور دیہات میں بھی سرایت کر رہے ہیں۔ وہاں سے جو طبقہ شہروں کی جانب ہجرت کر کے آ رہا ہے وہ شہری آبادی سے فرقہ وارانہ منافرت کے زہر کا اکتساب کرتا ہے اور گاؤں کی آزادانہ فضا کو مسموم کرنے کی کوشش میں شعوری یا غیر شعوری

سطح پر مصروف کار ہے۔

صارفی سماج کے بطن سے زائیدہ ضمنی، مگر اہمیت کے حامل موضوع، مکان اور کرایہ دار کے حوالے سے فرد اور سماج کی پیچیدگیوں کو پیغام آفاقی نے اپنے ناول 'مکان' میں پیش کیا ہے۔ اس ناول سے صارفی سماج کی زائیدہ فکر کی بنا پر انسان کے ذہنی رویوں کا ادراک ہوتا ہے۔ اس میں ایک طرف ہمارے ملکی نظام کی ناکامی پر طنز ہے تو دوسری جانب اس نظام کے محافظ افراد و طبقات کو بھی ہدفِ ملامت بنایا گیا ہے۔ اس ناول میں 'نیرا' کی جنگ کا تعلق وجود اور بقا کے اثبات سے ہے۔

سیاست کے نام پر جاری اقتدار کی جنگ میں جس طرح کی غیر اخلاقی بلکہ وحشیانہ فکر کو فروغ حاصل ہو رہا ہے، اس کا پورا منظر نامہ اقبال مجید کے ناول 'کسی دن' میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ 1990 کے بعد کی سیاست ذات اور مذہب کے نام پر عوام کا خون چوسنے میں مصروف تھی اور بعض اقلیتی نمائندوں میں منصب کے حصول کی خاطر ضمیر فروشی اور اقدار کشی کا جو رجحان پنپ رہا تھا۔ اس مختصر ناول میں اسی مفاد پرستانہ فکر کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ ہمیں سیاست کی تبدیل ہوتی اخلاقیات سے متعارف کراتا ہے۔ اسی سے منسلک مبحث علی امام نقوی کے ناول 'بساط' کا بھی ہے۔ انہوں نے مسئلۂ کشمیر پر اپنی نگاہ مرکوز کی ہے۔ اس ناول میں کشمیر کے مسئلے کو مرکز میں رکھ کر پورے ہندستان کی سماجی صورت حال کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے جہاں مسلم گھرانوں کے مسائل میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ ہر مقام پر ایک ہندستانی مسلم کو مسلمان ہونے کا قرض چکانا پڑتا ہے۔ مسئلہ کشمیر کو سلجھانے کی بہ ظاہر کوششیں ہوتی رہتی ہیں لیکن موجودہ صورتحال میں یہ مسئلہ مزید پیچیدہ ہوتا جارہا ہے۔

دہشت کا ماحول وادی کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے جس نے نہ صرف کشمیری مسلمان کو بلکہ پوری مسلم اقلیت کو مشکوک بنا دیا ہے۔

مسلمانوں کی جانب شک کی اس نگاہ نے انھیں غیر محفوظ بنا دیا ہے۔ اس صورت حال کا ردِعمل مشرف عالم ذوقی کے ناول 'ذبح' میں ملتا ہے۔ یہ ناول ہندوستان کی موجودہ سیاسی صورت حال سے شروع ہوتا ہے اور چودھریوں اور زمینداروں کے گھروں میں پانی بھرنے والے بہشتی عبدل اور اس کے خاندان کی المناک کہانی پر ختم ہوتا ہے۔ یہ ناول بہ ظاہر کمزور اور مجبور طبقات کے بدلتے ہوئے اثرات کو پیش کرتا ہے لیکن حقیقت میں یہ کہانی اس نظام کے جبر سے آزاد ہونے کی روداد ہے جو ایک طبقے کو اپنے پیروں پر کھڑا دیکھنے کا روادار نہیں ہے۔

حسین الحق کا ناول 'فرات' اور اقبال مجید کا ناول 'نمک' کے پس منظر میں اختلاف ہے لیکن ان کا بنیادی سروکار ایک ہی موضوع سے ہے۔ یعنی تبدیل ہوتی تہذیبی و ثقافتی صورت حال اور زمانی بعد کے پیش نظر دو نسلوں کے ذہنی رویے کی تبدیلی۔ دونوں ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں اور اپنی شناخت کے قیام پر مصر ہیں۔ 'فرات' کا کینوس وسیع ہے۔ ناول نگار نے مذہب، فلسفہ اور سیاست کی آمیزش کے باوجود اپنے تحفظات کو پس منظر میں جانے سے محفوظ رکھا ہے۔ انہوں نے نئی نسل کی آزادہ روی اور استردادی فکر کو کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

غضنفر کے ناول 'کینچلی' اور 'ندی' میں جنسی مسئلہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'ندی' میں جنس اور بدن کی جمالیات کی تفہیم پر زور ملتا ہے جس میں جنسی عمل کی روح کو سامنے

لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جب کہ 'کینچلی' نے جسم کے فطری مطالبات کی تکمیل کا سوال اٹھایا ہے۔ 'مینا' اخلاقی ضابطوں کو مسترد کرتے ہوئے اپنے پیاسے جسم کی آواز پر لبیک کہتی ہے۔ لیکن پھر بھی وہ اپنے بیمار اور معذور شوہر کو نہیں چھوڑتی ہے۔

'گیان سنگھ شاطر' کے مصنف نے اپنی ذات کو مرکز میں رکھ کر سوانحی ناول کی فضا میں آشوب ذات کے مباحث کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن یہ مسائل ان کے تجربات کی دنیا میں آکر ہمارے بھی مسائل بن گئے ہیں، یہاں راوی کی روداد کے پس منظر میں ہم بہت حد تک اپنی روداد کا عکس بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس خودنوشت میں پہلی مرتبہ کسی فن کار نے اپنی ذات کے ساتھ دیگر کرداروں کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ باپ اور تایا کے کردار بھی روشن ہو گئے ہیں اور ان کے ساتھ ان کا ثقافتی منظر نامہ بھی۔ یہ ناول ایسے رواں بیانیہ کو استحکام عطا کرتا ہے جو رواں مناظر کے ذریعہ راوی کے ماجرے کو عام انسانی ماجرے کی شکل عطا کرتا ہے۔ اس ناول کے ذریعہ گیان سنگھ شاطر نے اردو ناول کی دنیا میں ایسی موجودگی درج کرایا ہے جسے کبھی بھولایا نہیں جاسکتا ہے۔

یعقوب یاور کا ناول 'دل مُن' (1998) بھی اپنے تاریخی اور ثقافتی پس منظر کی بنا پر اہم ہے۔ اس کا تہذیبی محور وادی سندھ کی وہ قدیم تہذیب ہے جسے ہم 'موہن جودڑو' کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ امتداد زمانہ کے سبب جس کے حقائق مبہم ہو گئے ہیں، 'دل مُن' اسی شہر کا نام ہے۔ اس ناول میں جو واقعہ ہے وہ قدیم انسانی تاریخ کی یاد دلاتا ہے۔ تاریخ میں اولاد آدم میں شادی کا تصور اور ابراہیم کے زمانے کا ہوس پرست بادشاہ، ان دونوں واقعات کو مدنظر رکھیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یعقوب یاور نے قدیم قصے اور کہانیوں کو جوڑ کر

اس ناول کا پلاٹ تیار کیا ہے اور اس مواد کو فکشن کا روپ دے دیا ہے جسے نیم تاریخی ناول کہا جاسکتا ہے۔ لیکن مصنف نے بڑی کامیابی کے ساتھ ناول میں ہندستانی تہذیب وثقافت اور لفظیات واصطلاحات کو سمویا ہے اور یہی اس کا جمالیاتی عنصر ہے جو قاری کو اپنی تمام تر قدامت کے باوجود دعوت فکر دیتا ہے۔ 'دل مُن' اپنے ثقافتی انسلاک اور فنی بصیرت کے امتزاج کی بنا پر ایسا ناول ہے جو نئی نسل کے تخلیق کاروں کے لیے بصیرت فراہم کرتا ہے۔ اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ یہ اپنے تاریخی پس منظر کے باوجود تاریخ کی جگالی نہیں کرتا بلکہ ہر مقام پر تخلیقی بیانیہ کو روشن کرتا ہے۔

'عزازیل' (2001) اپنے موضوعاتی حوالے سے انوکھا ناول ہے جس میں عزازیل کے کردار کی بنیاد پر ناول کا بیانیہ متشکل کیا گیا ہے۔ اس میں یعقوب یاور نے عزازیل کے مقرب فرشتہ ہونے سے راندۂ درگاہ الٰہی ہونے تک کے کوائف کو فکشن کا رنگ دیا ہے۔ اس میں انہوں نے بیانیہ کے پہلوؤں کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔

علی امجد کا ناول 'کالی ماٹی' شہر آہن جمشید پور کے کارخانوں میں مزدور افراد کی زندگی کو موضوع بناتا ہے۔ فن کار نے اس عام اور زمینی مسئلہ سے جڑے ہوئے طبقے کی کشمکش اور تہذیبی وثقافتی سائیکی کو ناول میں پیش کیا ہے۔ یہ ایسی مخلوط ثقافت کو منظر میں لاتا ہے جس میں مختلف مذاہب اور زبان کے لوگ محبت اور محنت کے بل پر خوشی اور غم آپس میں بانٹتے ہیں۔ لیکن فولاد کی شفق کا پھوٹ پڑنا، ہندستانی مخلوط ثقافت کے رشتوں کے ٹوٹنے کا استعارہ ہے۔ یہ ناول الیاس احمد گدی کے 'فائر ایریا' سے بہت حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ دونوں کا منظر و پس منظر ایک ہے۔ ہاں، تخلیقی احساس میں فرق ہے اور یہی ان کی انفرادیت

اور وجود کا جواز ہے۔

'آخری داستان گو' میں ایک ڈسے ہوئے شخص کی صورت حال پیش کی گئی ہے۔ کہانی کے پلاٹ میں قصص قرآنیہ مثلاً ہابیل وقابیل، نوح اور اصحاب کہف کے واقعات سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اس ناول میں مظہر الزماں خاں نے قصہ گوئی کے اسلوب کی بازیافت کی ہے اور قدیم قصص کے استعارات اور اساطیری فضا کے ذریعہ معاصر ثقافتی منظرنامہ کو پیش کیا ہے۔

صلاح الدین پرویز کے ناول 'سارے دن تھکا ہوا پرش'، 'ایک دن بیت گیا'، 'نمرتا' اور 'آئیڈنٹی کارڈ' بہت ہی مختلف انداز کے بیانیے ہیں۔ ان کے یہاں عشق ایک علامتی مفہوم حاصل کر گیا ہے۔ اساطیر اور تہذیبی تسلسل بھی معنویت کے حامل ہیں۔ اسلوب کا انوکھا پن قاری کو متاثر کرتا ہے۔ ان کے ناول تخلیقی احساس سے بھرپور ہیں۔

معاصر اردو ناولوں میں اسلوب اور موضوع کی سطح پر انفرادیت ملتی ہے۔ معاصر ثقافتی صورت حال کے پیش نظر مسائل کو دیکھنے کا جداگانہ انداز بھی انھیں ممتاز کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نسل نے اپنی انفرادیت کی آواز خود بلند کی اور غیر ضروری ادبی نظریات کی نفی کی۔ اس حوالے سے بحث کرتے ہوئے احمد صغیر نے لکھا ہے:

> "طے شدہ نظریات کی شکست وریخت، سابقہ اور مروج عقائد واقدار کی تقلیب، ذہنی وفکری غیر مشروطیت، تصوراتی وتخیلاتی گریزیت (Subversion) نیز تمام طرح کی جبر سامانیوں کے خلاف ایک ایسی صورت حال ہے جو تخلیقی ناممکنات کے امکانات سے قائم ہے۔" (14)

اظہار کی سطح پر معاصر ناول کو دو اقسام کے تحت رکھ سکتے ہیں۔ اول تو استعاراتی وعلامتی بیانیہ ہے جہاں تمثیلی اسلوب کی بنا پر تہ داری پیدا ہوگئی ہے اور علامتی اسلوب کو مزید صیقل کرنے کی جانب توجہ دی گئی ہے۔ دوسرے ناول کا اسلوب سادہ بیانیہ ہے جہاں اشیا کو دیکھنے کا نظریہ تو تبدیل ہو رہا ہے لیکن زبان واسلوب کی پرانی فضا ہی قائم ہے۔

عہد حاضر میں معاصر فکشن بالخصوص ناول کے مختلف رنگ وڈھنگ دیکھنے کو ملے ہیں لیکن ہماری فکشن تنقید کی بے چارگی کا یہ عالم ہے کہ خود کو بچانے کے لیے یہ پوری ذمہ داری تخلیق اور تخلیق کار پر ڈال دیتی ہے۔ آج کے تنقید نگار کو یہ شکایت ہے کہ آج عظیم ناول نہیں لکھے جا رہے ہیں۔ ہمارا ماننا ہے کہ اگر زندگی عظیم ہے تو اس کی پیش کش میں بھی عظمت ہوگی۔ لیکن جدید فکریات نے تو زندگی کی عظمت ہی کو مسترد کر دیا ہے، کیوں کہ اب آئیڈیل کا تصور ختم ہو چکا ہے۔ ہر شخص اپنے ذاتی تشخص کی بنا پر اپنی شناخت رکھتا ہے۔

فکشن ناقدین کا مسئلہ یہ ہے کہ انھیں خود فکشن اسالیب کا ادراک نہیں ہے۔ وہ خود کو ابھی بڑے فن کاروں کے سحر سے نہیں نکال سکے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فکری سطح پر تو تبدیلی کا خوب چرچا ہوتا ہے لیکن جب کسی فن پارے کی قدر شناسی کے وقت عملی طور پر انھیں نظریات کے اطلاق کا مرحلہ آتا ہے تو وہی کہانی کہنے والی فکشن تنقید کا نمونہ پیش کر دیتے ہیں اور گمان کرتے ہیں کہ ہم نے واقعی تخلیق کا حق ادا کر دیا ہے۔ چند ایک فکشن ناقدین کو چھوڑ کر اکثر کا یہی حال ہے۔

اس سیاسی وثقافتی صورت حال کی تبدیلی کے اثرات ادب پر بھی ہونا لازمی تھا۔ تبدیل ہوتی زندگی کے مسائل کی پیش کش کا مسئلہ تھا۔لیکن ابھی بھی ذات اور اظہار ذات کے باہر دیکھنا جرم تھا،سماجی سروکار سے کوئی غرض نہ تھی۔ایسی صورت میں اس ادعائیت کے خلاف علم بغاوت بلند ہونا ضروری تھا۔1980 کے بعد ادبی منظرنامے پر یہ تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔فکری سطح پر 'جدیدیت' کے مقابلے میں تخلیق کاروں نے اپنی آواز بلند کرنا شروع کیا۔نظریات کے استرداد کو پوری منظوری دی جانے لگی اور دھیرے دھیرے یہ لے مقبول ہوتی گئی اور پھر ادیبوں کو ہر طرح کے تفکرات وتدبرات اور مسائل سے سامنا کرنے کی جرأت ملی۔ حیات وکائنات کے مسائل سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ ملا اور عصری وخارجی حقائق اور تجربات کے وسیلے سے ذات کے نہاں خانے میں اتر کر روح ووجدان کو متحرک کرنے کی سعی کو تقویت دی جانے لگی۔ زندگی کی طرح ادب بھی اس دور میں کھردرے حقائق اور اسلوب میں نظر آتا ہے۔لفظیاتی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی انتشار و بکھراؤ ہے کیوں کہ پوری حیات ہی منتشر ہو چکی ہے۔لفظیات وعلامات جن کے ذریعہ ہم اپنے احساسات وجذبات کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ معنوی سطح پر کھوکھلے ہیں۔ چونکہ وہ اپنے ثقافتی تناظر میں متعارف ہوتے ہیں اسی وجہ سے ہم ان کے مفاہیم سے بھی کسی قدر واقف ہوتے ہیں۔ دراصل یہ محض Code ہیں جنھیں ایک قاری اپنی قرأت کے تفاعل کے ذریعہ De-code کے مرحلے سے گزارتا ہے۔ چنانچہ اس عہد میں تلمیحی، استعاراتی اور علامتی اسلوب بھی اسی فکری تناظر کی زائیدہ ہے کیونکہ علامات واستعارات میں قاری کو زیادہ مواقع حاصل ہوتے ہیں کہ وہ آزاد فضا میں اپنی قرأت کی تکمیل کر سکے۔

پھر بھی اظہار کی سطح پر ایسے علامتی اور استعاراتی طرز اسلوب کو قدم قدم پر ترسیل کی مشکلات پیدا کر کے مسترد کر دیا گیا۔بقول گوپی چند نارنگ:

> "1980 کی دہائی سے تبدیلی کے آثار صاف دکھائی دینے لگے تھے۔ اسی زمانے میں ضرورت سے زیادہ بڑھی ہوئی علامتیت اور لغویت کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔شکست ذات اور داخلیت رد ہوئی۔ سماجی سروکار پر زور دیا جانے لگا۔ سیاسی موضوعات Taboo نہ رہے۔ حکم ناموں اور آمرانہ رویوں کو ٹھکرایا جانے لگا۔کہانی میں کہانی پن پر توجہ ہوئی، بیانیہ کی بحالی کو محسوس کیا گیا، کتھا، کہانی/حکایتی داستانی اسلوب اور تہذیبی جڑوں اور اساطیر کا عرفان بڑھا اور اردو ادب اپنے قاری سے جڑنے لگا جس کو جدیدیت نے علی الاعلان گنوا دیا تھا۔معنی کے وحدانی نہ ہونے یا تکثیریت کی بحثیں البتہ 1985 کے بعد سامنے آئیں۔"(15)

ایسا نہیں ہے کہ ہم علامت واستعارے کے مخالف ہیں بلکہ علامت تو اپنی ترقی یافتہ شکل میں ہمیشہ ادبی اظہار سے منسلک رہی ہے۔ ہماری مخالفت اس چیستاں اور تشریحاتی ادب سے متعلق ہے جو ادب کو معمہ بنا دیتے ہیں۔یہی بات جدیدیت کے مشہور ناقد وارث علوی نے بھی کہی ہے:

> "مجھے علامت نگاری سے کوئی بیر نہیں ہے۔ میں آدمی کو علامت بنانے والا جانور سمجھتا ہوں لیکن میں یہ تسلیم نہیں کرتا کہ علامت

سازی آرٹ کا بنیادی عمل ہے۔ علامت پسند آرٹ کے عظیم
شاہکاروں کو دیکھ کر انگشت بدنداں رہ جاتا ہوں۔ لیکن علامت
نگاری جب فن کے تقاضوں اور اصناف سخن کے ضابطوں سے
بے پروائی کا بہانہ بنتی ہے تو علامت کے ہونے یا نہ ہونے کو میں
فن کی پرکھ کی بنیادی شرط قرار دینے سے گریز کرتا ہوں۔" (16)

وارث علوی نے یہاں علامت کو فن کے ماتحت رہنے کی بات کی ہے۔ دراصل وہ علامت کو فن سے جدا کوئی شے سمجھتے ہیں جیسا کہ ان کی بحث کے مطالعے سے روشن ہوتا ہے۔ بلکہ انہوں نے علامت کو غنائی طرز اظہار سے منسلک کرنے کی سعی کی ہے جو نازیبا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"علامت ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی کیفیتوں کا اظہار کرتی ہے جو
اتنی نازک اور لطیف ہوتی ہے کہ سوائے غنائی فارم کے کسی اور
طریقہ سے اظہار نہیں پا سکتی۔ جیسا کہ ورجینیا وولف کے ناولوں
میں دیکھا جا سکتا ہے جبکہ تمثیل اخلاقی رویوں کے اظہار کا کام
کرتی ہے۔" (17)

انہوں نے علامت کو تمثیل سے جدا کوئی ماورائی شے بنا دی ہے جس کا وجود اردو ادب میں نہیں ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے انہیں انگریزی ادب میں بھی ایک ہی نام معیاری مل سکا ہے۔ چنانچہ وہ ایک اور مقام پر لکھتے ہیں:

"سوائے دو تین افسانوں کے سب تمثیلی اور استعاراتی ہیں جو

جدید افسانے کا مروجہ طریقۂ کار ہے ... تمثیلی افسانے کو میں
علامتی افسانہ اس لیے نہیں کہوں گا کہ جسے وہ علامتی افسانہ سمجھ
رہے ہیں وہ خشک ریت کا ایسا سراب ہے جس میں ان کا تخلیقی
سوتہ دن بدن سوکھتا چلا جا رہا ہے۔" (18)

یہاں انہوں نے علامت کے علاوہ تمثیل کے متعلق بھی ایک نئی بحث شروع کر دی ہے بلکہ تمثیل کو انہوں نے رد کرتے ہوئے افسانہ نگاری کا 'اسفل ترین طریقہ' قرار دیا ہے۔ ان کا یہ طرز اظہار شدت پسندی پر مبنی ہے جو مغربی ادب اور علامت پسندی سے مرعوب محسوس ہوتا ہے۔ اگر وہ فن پارے کے ثقافتی انسلاکات کو بھی بحث کا محور بناتے اور اپنے ادبی ذخیرہ کو مدنظر رکھتے تو اس طرح تمثیل کو رد نہ کرتے۔ تمثیل اور علامت دراصل ایک ہی شے ہے۔ اس کی تائید گوپی چند نارنگ کے اس قول سے ہوتی ہے:

"افسانے کے پیرایے .... اصلاً دو ہیں۔ یعنی علامت نگاری کا
افسانہ اور داستانوی افسانہ۔ یہ اگرچہ الگ الگ نظر آتے ہیں
لیکن استعاراتی تفاعل یا Sub surface معنیاتی رشتوں کی وجہ
سے دراصل ایک ہیں۔ علامت نگاری کو چونکہ لاشعور سے الگ
کیا ہی نہیں جا سکتا، اس کو ان شعوری بھیدوں سے بھی الگ نہیں
کیا جا سکتا جن کی بعض شکلیں پرانے قصے کہانیوں، کتھاؤں،
داستانوں اور حکایتوں میں ملتی ہیں۔ اس لیے علامتی کہانی اور
داستانوی کہانی دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی تخلیقی

رویے کے دو اسلوبیاتی مظہر ہیں۔ گویا فرق اسلوبِ بیان کا ہے۔ ذہنی تخلیقی رویے کا نہیں۔'' (19)

معاصر ناولوں میں اسلوب اور طرز اظہار کی تبدیلی بھی صاف ظاہر ہے۔ ان میں علامتی اور استعاراتی اسالیب کو کھنگالنے کے ساتھ داستانوی طرز اظہار کی بازیافت بھی ملتی ہے جیسا کہ سید محمد اشرف لکھتے ہیں:

''کہانی بیان کیسے کی جائے۔ اس سلسلے میں شکار کے شوق اور جانوروں کی عادات کے مطالعے نے ساتھ دیا۔ کہانی مجھ سے آپ تک لے جانے میں کبھی کوئی ہرن ساتھ دے دیتا ہے کبھی کوئی لکڑ بگھا اپنی خدمات پیش کر دیتا ہے، کبھی فرقت کے مارے پردیسی بے وطن سرمائی پرندے آ کر میرے قلم پر بیٹھ جاتے ہیں۔ جب مجھے کوئی بہت سنجیدہ بات کہنا ہو تب میں اکثر الجھ جاتا ہوں۔ تب کوئی غیر سنجیدہ بچہ آ کر میری انگلی پکڑ لیتا ہے۔''(20)

معاصر ناول نگاروں نے زندگی اور اس کے تبدیل ہوتے رویے کی پیش کش کے لیے اسلوب کی سطح پر بھی تجربے کی کوشش کی ہے کیونکہ پرانے اسالیب ان کی فکر کا ساتھ نہیں دے پا رہے تھے۔ انھوں نے اہتعاراتی، علامتی، داستانوی اسالیب کی اہمیت کے پیش نظر، حسب ضرورت تمام سے استفادہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام ناول ایک ہی ڈھنگ اور رنگ کے محسوس نہیں ہوتے بلکہ موضوعات کی عصریت کے باوجود ان میں طرز اظہار اور اسلوبیاتی تنوع موجود رہتا ہے جو معاصر ناولوں کی شناخت ہے۔

اس پورے مبحث میں ایک بات ضرور نظر آتی ہے کہ معاصر ناول نگاروں نے سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کو انگیز کر کے اپنی تخلیقی شخصیت کا حصہ بنانے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود ان تبدیلیوں کا مکمل ادراک نہیں ہو پایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے بارے میں کوئی نپا تلا رویہ نہیں رکھتے۔ اسی کو بعض لوگوں نے ناکامی سے تعبیر کیا ہے۔ دراصل یہ افراد خود ابھی زندگی کی تبدیل ہوتی حرکیات سے واقف نہیں ہو سکے ہیں۔ یہ اعتراض ان کی اسی ناواقفیت پر مبنی ہے۔ دراصل نئے تخلیق کاروں کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ وہ فیصلے دیں بلکہ ان کا اصل مقام یہی ہے کہ وہ زندگی کی تبدیلیوں کو پیش کر دیں کیونکہ زندگی کا کوئی نپا تلا اصول نہیں ہوتا ہے۔ اب قاری اسے جس ڈھنگ سے سمجھے یہ اس کا اپنا مسئلہ ہے۔

مجموعی طور پر معاصر ناولوں نے سماج اور ثقافت کی تبدیل ہوتی شعریات کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا ہے، جیسا کہ اس تفصیلی مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا۔ ادب کی دیگر اصناف کے مقابلے ناول کا بیانیہ اس تبدیلی کی پیش کش کا کسی قدر زیادہ ہی متحمل ہو سکتا تھا اور ایسا ہوا بھی۔ بعض ناولوں میں اس وجہ سے کچھ زیادہ ہی راست باتیں آ گئی ہیں جو فنی طور پر مضر ہیں کیونکہ فن اور فکر کا امتزاج ہی فن پارے کا تقاضا ہوتا ہے۔ فکر کی جدت اور خوبی اپنی جگہ اہم، لیکن فنی اقدار اور روایات کے بغیر سب بیکار ہے۔

بیانیہ کی ہی دوسری صنف افسانہ کی بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ 80 کے بعد کہانیاں اپنے بیانیہ کے مخصوص برتاؤ کی وجہ سے قاری کے نزدیک اہم ہو جاتی ہیں، چونکہ اس وقت پوری افسانوی کائنات علامت اور استعارے کے چکر میں ایک طرح کی لا معنویت کی جانب محو سفر تھی۔ ایسے ماحول میں یہ کہانیاں اپنے موضوع اور مواد کی بنا پر نئی

تھیں۔ ان کی فضا معاصر کہانیوں سے مختلف تھی۔ جس میں چرند و پرند کی حرکات اور موسم ومناظر کی کیفیات کے ساتھ ان کا انسانی زندگی سے واضح رشتہ بھی تھا۔ ان کہانیوں میں قدروں کا زوال، تہذیبی بکھراؤ، رشتوں کا ٹوٹنا بکھرنا، سماجی اور سیاسی صورت حال کی شناخت اور معاشرتی زندگی سے تعلق رکھنے والے مسائل کھل کر سامنے آتے ہیں۔ علامتی اور استعاراتی اسلوب کے باوجود ان کہانیوں کی تفہیم کے لیے فن پارے کی شرح کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ ان باتوں کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ الگ الگ زمانوں میں بیانیہ کی حرکیات کو پیش کرتا ہے لیکن ان میں ایک نوع کا زمانی بعد بھی ہے کہ ہم ان کو ان کی مخصوص شعریات سے الگ نہیں کر سکتے۔ کہیں بیانیہ کی حرکیات میں علامت اور استعارہ در آیا تو کہیں واقعہ کے بیان میں کرداروں کو اپنی زبان بھی ملی ہوئی تھی۔

ہمارے زمانے میں سید محمد اشرف افسانہ کے بڑے فنکار کی حیثیت سے اپنی جگہ بنا چکے ہیں۔ ان کے فکشن کی بناوٹ صاف، شفاف اور تہ دار ہے۔ ان کے یہاں قصہ گوئی کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ کلاسیکی کہانی کا شاید ہی کوئی ایسا فنی تقاضا ہو جسے انہوں نے کسی قدر بدلی اور نکھری ہوئی شکل میں پیش نہ کیا ہو۔ شافع قدوائی ان کے انھیں خصائص پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اشرف نے ایک اسلوب وضع کیا ہے جس کی اپیل Multi-Sensory ہے۔ یعنی ان کا بیانیہ ترقی پسند یا جدید افسانہ نگاروں کی طرح افقی نہیں بلکہ اس کی نوعیت دائروی ہے جس کی وساطت سے اشرف نے حواس خمسہ، باصرہ، سامعہ،

> شامہ اور لامسہ، کی بہ یک وقت خاطر خواہ مدارات کا اہتمام کیا ہے۔ اشرف نے روز مرہ کے مانوس حقائق اور واقعات یا وقوعات کے بیان میں بھی Improbable Element داخل کیا ہے۔''(21)

یہاں سید محمد اشرف کے افسانوں پر بات کرنا مقصد نہیں، بلکہ ان باتوں کی روشنی میں افسانہ اور ناول میں بیانیہ کی حرکیات اور اس کے اعمال وافعال کو پیش کرنا ہے۔ اسی طرح ان کا افسانہ 'لکڑ بگھا رویا' ایک عمدہ علامتی افسانہ ہے۔ افسانہ میں لکڑ بگھے کو علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ وہ درندگی، سفا کی اور بربریت کی علامت ہے۔ لکڑ بگھے کا علامتی پہلو اس وقت نمایاں ہو جاتا ہے جب یہ علامت پولس والوں پر منطبق ہوتی ہے۔ جس طرح لکڑ بگھا آدم خور ہوتا ہے، وہ انسانوں کو اٹھا کر جنگل میں لے جاتا ہے اور انھیں چیر پھاڑ ڈالتا ہے، اسی طرح پولس والے بھی بے قصور انسانوں کے ساتھ ظلم کرتے ہیں اور اپنی غرض کو پورا کرنے کے لیے کبھی کبھی انھیں موت کے گھاٹ بھی اتار دیتے ہیں۔ اس طرح اس افسانے میں اشرف نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ پولس والے بھی لکڑ بگھے بن گئے ہیں۔ وہ بھی بے قصور انسانوں کو موت کی سزا دے رہے ہیں جو ہمارے آج کے سماج ومعاشرے کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ اشرف نے اس افسانہ میں جہاں پولس والوں کی بربریت اور ظلم کو دکھایا ہے وہیں ایک روشن پہلو کو بھی بڑے ہی پر اثر انداز میں پیش کیا ہے۔ اس روشن پہلو کی آئینہ داری کپتان پولس کا کردار کرتا ہے جو یہ جاننے کے باعث کہ شام سندر بے قصور ہے، اس کو ختم کرنے کے منصوبے پر رضا مند ہونے سے پہلے ہچکچاہٹ ظاہر کرتا

ہے۔ شام سندر کو دیکھ کر، اس کی مظلومیت کے احساس کی بنا پر، اسے اپنے حلق میں کوئی چیز اٹکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کردار میں گناہ کو گناہ سمجھنے کا احساس ہے۔ اس کا ضمیر ابھی زندہ ہے۔ ان باتوں کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک ہی زمانے میں بیانیہ کے تفاعل کا الگ الگ نمونہ اور حوالہ ہمارے سامنے آتا ہے۔

اشرف کے 80 کے بعد کی کہانیوں کی یہ بھی ایک بڑی خوبی ہے کہ ان میں قصباتی زندگی، جگمگاتے شہروں اور ان میں رہنے بسنے والے انسانوں کی کلفتوں کو محسوس کرتے ہوئے روزمرہ کی زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا گیا ہے جہاں نئی دنیا آباد ہے اور پھر مصنف نے ان حیرت خیزیوں کی متحرک تصویریں بنائی ہیں، تفسیر اور تعبیر بیان کی ہے جن میں معاصر صورت حال اپنی تمام تر صفات کے ساتھ ابھرتی ہے۔

اشرف نے پہلے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور ہیئت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اسے فکشن کے قالب میں فن کارانہ شعور کے ساتھ ڈھالا۔ وہ نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ 'جانورستان' کو فن کا حصہ بنا کر اردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقات میں غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دیتے ہیں۔ کہانی میں تمثیلی اور استعاراتی اسلوب کے حوالے سے بات کرتے ہوئے وہ خود کہتے ہیں:

''کہانی جس وقت شروع ہوتی ہے قطعاً یہ نیت نہیں ہوتی کہ اس میں کہیں سے کوئی جنگلی سور آ جائے۔ جنگلی سور سے مراد استعارہ! ......میں نے خالد جاوید کے یہاں پڑھا ہے کہ کہانی میں

استعارہ جنگلی سور کے مانند ہے۔ ویسے مجھے تو جنگلی سور بھی اچھے لگتے ہیں... مجھے جانوروں سے لگاؤ ہے، شغف ہے، کہیں سے کوئی جانور نظر میں آ جائے، سامنے آ جائے، کہانی کی رو میں قدرتی طور پر آ جائے تو میرا جی چاہتا ہے کہ وہ میری کہانی میں کوئی کردار ادا کر جائے۔ لیکن ایسا کردار نہیں جیسا ابوالفضل کے ہاں ہوتا تھا، رفیق حسین کے ہاں ہوتا تھا یا پنچ تنتر میں ہوتا تھا۔ آپ میری محبت میں نہیں لیکن ایمان داری سے کسی دن فیصلہ کیجیے گا کہ میری کہانیوں میں جو جانور استعمال ہوئے ہیں وہ کم از کم ان تینوں سے مختلف ہیں۔''(22)

وزیر آغا نے اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے یہاں تک لکھا ہے کہ کہانی کا مقصد انسان ہی کے افعال ہیں۔ اس کی پیش کش کے لیے دیگر ذرائع جو استعمال میں لائے جاتے ہیں وہ صرف انسانی کردار کو منتقل کرنے کا ذریعہ ہیں، ان کے علاوہ کچھ نہیں:

''کہانی کا بنیادی موضوع انسان کے سوا اور کوئی نہیں، حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرہ کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گذرتا ہوا نظر آتا ہے۔''(23)

جنگلی جانور، مذہبیت، فضاسازی اور اس سے متعلق استعارے اور علامتیں مقصود بالذات نہیں بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ ہیں۔ معاصر ثقافتی منظرنامے میں نری حقیقت نگاری

زندگی کی سفاکیوں کے اظہار کا ساتھ دیتی محسوس نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں استعاراتی اور تمثیلی فضا اپنی پوری پختگی کے ساتھ اظہار کرتی ہے کیونکہ یہاں معنی و مفاہیم ایک Code کی صورت میں قاری تک جاتے ہیں اور وہ اپنی فہم و استعداد کے مطابق De-code کرتا ہے جبکہ راست بیانیہ کی صورت میں یہ بات نہیں ہوتی ہے۔ ان باتوں کو ہم ناول نگاری کے فن میں بھی بخوبی ملاحظہ کر سکتے ہیں۔

اوپر بالتفصیل بیانیہ کی حرکیات کو اس کے ثقافتی اور انفرادی تکنیک کی روشنی میں دیکھنے کی سعی کی گئی جہاں تک اس کے اطلاقی احوال کی بات ہے تو غالباً ہمارے یہاں سب سے پہلے ممتاز شیریں نے اس باب میں ایک اہم طویل مضمون لکھا۔ ہم اسی مضمون کو بنیاد بنا کر اپنی بات مزید آگے بڑھاتے ہیں۔ دراصل اس مضمون میں نہ صرف اردو ادب کے کلاسکی افسانوں اور ناول کے بیانیہ تکنیک پر بات کی گئی ہے بلکہ اس کی مثالیں بھی پیش کی گئی ہیں۔ ممتاز شیریں مضمون کے ابتدائیہ میں لکھتی ہیں:

> ''اردو کے اچھے افسانوں میں سے یونہی چند چن لیجئے: ''آنندی''، ''حرامجادی''، ''ہماری گلی''، ''بالکونی''، ''شکوہ شکایت''۔ یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران میں زیادہ کام بھی نہیں کرتے۔ یعنی اس طرح نہیں کہ ان کے عمل اور گفتگو ہی سے ان کے کیریکٹر کا خاکہ کھنچ جائے یا خود بخود داستان رقم ہوتی چلی جائے۔ بلکہ ان میں داستان بیان کی گئی ہے۔ خود مصنف کی زبانی، یا مصنف کسی کردار کو بیان

> کرنے کے لئے آگے کر دیتا ہے۔ ان سب افسانوں کے متعلق یہ کہنا کہ یہ ''بیانیہ'' میں لکھے گئے ہیں، تکنیک کی صرف موٹی تقسیم ہوگی کیونکہ ان میں ہر ایک افسانہ اپنی ایک علیحدہ تکنیک میں ڈھلا ہوا ہے۔ اس لئے تکنیک کے تنوع کی مثال پیش کرتے ہوئے ان افسانوں کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔''(24)

ان کے اس بیان میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے بیانیہ تکنیک کو موٹی تقسیم کے خانے میں رکھا ہے ان کا اصل مقصود ان افسانوں کے انفرادی تشخص کی شناخت ہے جس میں بیانیہ کے تنوع پسندی کا احساس گامزن ہے۔ یہاں مذکور افسانوں کے باب میں ان کا خیال ہے:

> ''آنندی'' میں ایک اجتماعی احساس اور وسعت ہے۔ اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورا شہر ''آنندی'' کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے۔ یہ شہر اجڑ کر دوسری جگہ بس جاتا ہے۔ اس ''بسنے'' میں مجموعی نقل مکانی نہیں بلکہ آہستہ آہستہ یہ شہر بستا ہے۔ ''بازارِ حسن'' کے مرکز کے اردگرد ایک بارونق شہر کے بننے میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ اس افسانے کی تکنیک میں ایک اور قابل ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اس شہر کے پھر سے بس جانے پر کہانی ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر پھر نقطہ آغاز پر آجاتی ہے...۔
>
> اگر ''آنندی'' میں وقت کی حدیں بیس سال تک پھیلی

> ہوئی ہیں تو ''حرامجادی'' صرف چند گھنٹوں کا افسانہ ہے۔لیکن انہی چند گھنٹوں میں ہم ماضی اور حال کی زندگیوں کے عکس دیکھتے ہیں۔ ''آنندی'' کا کردار پورا شہر ہے، ''حرامجادی'' میں صرف ایک عورت۔ دروازہ کھٹکھٹانے والے کی صرف آواز ہی آتی ہے اور دائی کا کردار صرف آخری جملے تک محدود ہے۔ صرف ایملی کو ''حرامجادی'' کا خطاب دینے تک۔'' (25)

ان کی ان باتوں پر غور کیا جائے تو خود بخود اس میں ہمیں بیانیہ کے واقعاتی احساس، اس کی جمالیات اور زمان ومکان کے تصور کا خاکہ نظر آئے گا۔ شاید اسی بنا پر ان کا یہ خیال ہے کہ کوئی بھی بیانیہ اپنی ایک الگ شناخت ضرور رکھتا ہے۔ گویا ہم کسی متن کو بیانیہ کے دائرہ میں رکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس میں ایک کہانی کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اس لیے یہ ایک بیانیہ تکنیک ہے بلکہ ہمیں اس سلسلے میں ایک قدم آگے آکر یہ بھی نشان زد کرنا ہوگا کہ اس بیانیہ کی انفرادی شناخت کیا ہے۔ جدید تنقید میں بھی ہم اس تکنیک پر ٹھیک سے بات نہیں کر پائے ہیں لیکن گوپی چند نارنگ اور شافع قدوائی نے بیانیہ کی تکنیک کو شعریات کا وسیلہ اس طرح بنایا ہے کہ ہم افسانہ تنقید یا ناول تنقید میں شعریات کے عمل دخل کو وسیع معنوں میں محسوس کرتے ہیں۔ ممتاز شیریں نے اس ضمن میں کئی مثالیں پیش کی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ عسکری کا ''حرامجادی'' داخلی ہے تو احمد علی کا ''ہماری گلی'' خارجی۔ حرامجادی میں ذہنی تصورات کا بیان ہے اور ہماری گلی میں گرد و پیش کے ماحول کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ہماری گلی کو ممتاز شیریں نے نیم افسانہ اور نیم خاکہ قرار دیا ہے۔ کرشن چندر کے افسانہ ''بالکنی'' کو بھی انہوں نے خاکہ ہی گردانا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''بالکونی'' بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گلمرگ کے ایک

> ہوٹل کا کراس سیکشن۔ ہوٹل کے کمرے، ان کمروں میں رہنے والے: اوبرائن، منیجر، بہشتی اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے . . . ۔ ایک خوبصورت جوڑا ہے جو ماہِ عسل منانے آیا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے میں مگن ہیں۔ ان کے لئے حال ہی سب کچھ ہے۔ بوڑھا بہشتی، جو بادلِ نخواستہ اپنی زندگی کے بوجھ کو گھسیٹتا رہا ہے، مستقبل کی طرف آنکھیں لگائے بیٹھا ہے اور بوڑھا اوبرائن ماضی کی یاد میں ڈوبا ہوا غم دوراں کو شراب میں گھولتا چلا جا رہا ہے۔ وہ اپنے ماضی میں مست رہتا ہے اور میریا؟ اس کا ماضی صرف ''کچھ'' تھا، حال کچھ اور، اور مستقبل غیر یقینی۔ وہ شہتوت کے درختوں اور انگور کی بیلوں والے دیش لومبارڈی میں رہا کرتی تھی۔ یہ اس کا ماضی تھا اور اب اپنے ملک سے ہزاروں میل دور ایک کشمیری ہوٹل میں ایک عارضی عاشق کی محبت کا بے دلی سے جواب دیتی اپنی انگلیوں سے اپنی روح کے غمگین سروں کو پیانو میں تحلیل کر رہی ہے۔ یہ اس کا حال ہے۔ پھر دیکھتے دیکھتے وہ حراست میں لے لی جاتی ہے۔ اس کا مستقبل! یہ سب لوگ صرف چند دنوں تک ہوٹل میں ٹھہریں گے لیکن جاتے ہوئے اپنے نقوش چھوڑ جائیں گے...۔ ''بالکونی'' کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ

آئرلینڈ، اٹلی، اسپین، پنجاب اور سندھ سے آئے ہیں۔ ان کے لباس، طرز حیات، اسلوبِ فکر، سب میں تفاوت ہے۔ ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لئے ملا دیتی ہے۔"(26)

ان مثالوں سے افسانہ شعریات کے ذیل میں ہم بیانیہ تکنیک کے داخلی اور خارجی احوال کو الگ کر سکتے ہیں اور یہ عرض کر سکتے ہیں کہ کس طرح کہانی کہنے کا انداز، زبان کا برتاؤ اور اس کا علامتی اور استعاراتی استعمال کسی متن کی شعریات کو کھول سکتا ہے۔ جدید تنقید انھیں وسائل کو بنیاد بنا کر متن کا ساختیاتی مطالعہ پیش کر رہی ہے۔ ان تمام باتوں کا تعلق کہیں نہ کہیں افسانہ اور ناول کی شعریات سے ہے۔ ممتاز شیریں کے اس معرکتہ الآرا مضمون میں جہاں بیانیہ کی حرکیات کو بیان کیا گیا ہے وہیں اس کے دائرہ احوال میں کردار نگاری اور مکالمہ نگاری سمیت تمام فنی لوازمات کی نشاندہی کی کوشش بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر انہوں نے اپنے اسی مضمون میں پریم چند کے ایک بیانیہ کو یوں متعارف کیا ہے:

"منشی پریم چند کا افسانہ "شکوہ شکایت" بالکل سادہ بیانیہ انداز میں ہے۔ یہاں مصنف "وہ" میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جا رہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں، میٹھی میٹھی شکایتیں۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی۔ "شکوہ شکایت" تکنیک کے

اعتبار سے خود کلامیہ (Monologue) ہے۔"(27)

تکنیک کے حوالے سے بہت سی باتیں اس باب میں پہلے کی جا چکی ہیں اور کئی ناقدین کا حوالہ بھی آیا ہے لیکن اسی بات کو ذرا واضح انداز میں ہم ممتاز شیریں کے ہاں دیکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے:

"تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی "تکنیک" ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لئے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے "خام مواد" سمجھ لیجئے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ "اسلوب" ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مروڑتا، دباتا کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کے لئے یہ ایک موٹی سی مثال ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے "ہیئت" کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ "افسانہ"۔ ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی دیتی ہیں کیونکہ ان کا مواد

بھی مختلف ہے....تکنیک کے متعلق یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ
فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے، کیونکہ ایک خاص مواد ایک خاص
تکنیک میں ڈھل کر زیادہ موثر ہو جاتا ہے لیکن اسی مواد کے
دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے۔
پورا جمالیاتی تاثر، مناسب تشکیل اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے
کے لئے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی
ہے۔"(28)

ان کے اس اقتباس میں بیانیہ کی توسیع پسندی کا ہر ہر زاویے سے جائزہ لیا گیا ہے۔ہم اس سے جہاں کلاسکی متون بالخصوص افسانہ کی شعریات کو سمجھ سکتے ہیں وہیں اس کی روشنی میں ناول کی بیانیہ تکنیک کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جس طرح ماقبل اسالیب میں 'تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کا بھی بڑا عمل دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظر یہ بیان سے کیا جاتا تھا، لیکن اب چھوٹتے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔' گویا ناول میں ہم آج بھی دیکھ رہے ہیں کہ بعض ناول نگاروں نے افسانہ کی اس بیانیہ تکنیک کو اپنے فن میں استوار کیا ہے۔بعض ناول نگاروں نے مکالماتی انداز کو ابتدائیہ سے ہی اپنایا ہے۔ہمیں حیرت اس بات پر ہے کہ ممتاز شیریں نے بہت سی باتیں جو افسانہ کی شناخت اور اس کے بیانیہ کے باب میں کہی ہیں وہ تمام باتیں ناول کے فن میں اکثر نظر آ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"بعض افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں
مکمل افسانے کا نچوڑ پیش ہو جاتا ہے؛ افسانے میں آنے والے
کردار اور واقعات کی جھلک آ جاتی ہے۔جیسے اختر حسین رائے

پوری کے "تلاشِ گمشدہ"، دیوندر ستیارتھی کے "برہمچاری" اور
بیدی کے "چیچک کے داغ" میں۔"(29)

ان کی ان باتوں کو آج ہم من وعن ناول کے فن یعنی اس کی بیانیہ کی حرکیات اور اس کی توسیع پسندی میں ملاحظہ کر سکتے ہیں۔گویا معاصر ناول میں بھی ہم کئی جگہ یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ابتدائیہ کو ہی اتنے تخلیقی کیف میں استوار کیا گیا ہے کہ قاری اس کے تخلیقی بہاؤ کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

☆☆

موضوع، کردار نگاری، زبان وغیرہ

معاصر ناول کا ذکر آتے ہی ہمارا ذہن قرۃ العین حیدر، قاضی عبد الستار، انتظار حسین، انور سجاد، فہیم اعظمی، جوگندر پال اور اقبال متین وغیرہ کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ نام اب پس منظر کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں کیونکہ ان کے بعد کی ایک پوری نسل اپنے فنی اور فکری بلوغ کے ساتھ ہمارے سامنے ہے اور ہمیں اپنی تخلیقات کی جانب متوجہ کرتی ہے۔ جدیدیت کے دور میں فکشن کو جس طرح علامات و استعارات میں الجھا کر معمہ بنانے کی کوشش کی گئی، موجودہ نسل اس سے نہ صرف بیزار ہے بلکہ اس سے جدا اپنی شناخت قائم کرنے پر مصر بھی ہے۔

1960 سے جدیدیت کا دور شمار کیا جاتا ہے۔ لیکن بنیادی سطح پر ترقی پسندی

آزادی کے بعد ہی اپنا کام تمام کر چکی تھی۔ جدیدیت نے جہاں اردو فکشن کو ایک نئے رجحان اور اسلوب سے آشنا کیا وہیں کچھ گزند بھی پہنچائے۔ جدیدیت کے زیادہ تر اثرات شاعری پر مرتب ہوئے لیکن فکشن بھی اس سے الگ نہیں رہ سکا۔ ابہام و علامت کے بھنور میں ترسیل کی ناکامی کی بنا پر اس کا رشتہ قاری سے ہموار نہیں رہ سکا اور یہی وجہ ہے کہ اس دور میں ناول کم لکھے گئے۔

جب ہم جدید ناول کی بات کرتے ہیں تو موضوع، ہیئت اور اسلوب کی سطح پر اس کی جدیدیت مراد ہوتی ہے اور ابہام و علامت کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے۔ معاصر اردو ناول میں جو نام ابھر کر سامنے آئے ان میں انتظار حسین، انور سجاد، فہیم اعظمی، صلاح الدین پرویز، جوگندر پال، اقبال مجید وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اس کے بعد 80-85 کے درمیان ناول نگاروں کی جو نسل سامنے آئی اور گزشتہ دو دہائیوں میں اپنی شناخت بطور ناول نگار قائم کرنے میں کامیاب ہوئی، ان میں الیاس احمد گدی، پیغام آفاقی، عبدالصمد، شموئل احمد، حسین الحق، مشرف عالم ذوقی، غضنفر اور سید محمد اشرف اہمیت کے حامل ہیں۔

چھٹی اور ساتویں دہائی میں جدیدیت طوفان کی طرح وارد ہوئی اور رفتہ رفتہ افسانوی افق پر چھا گئی۔ نئے رویوں اور تخلیقی اظہار کے نئے وسیلوں کے خدوخال واضح ہونے لگے۔ علامتی اور تجریدی افسانوں کا رجحان عام ہوا۔ موضوعاتی سطح پر اپنی ذات اور اپنے اندرون کو موضوع اظہار بنایا جانے لگا اور تخلیق کار اپنے محسوسات کو اولیت دینے لگے جس کے نتیجے میں ترسیل کی مشکلات سامنے آئیں اور فکشن اپنے قاری سے جدا ہو گیا۔

آٹھویں دہائی میں ابھرنے والے فکشن نگاروں نے قاری اور متن کے ٹوٹتے

رشتے کو شدت سے محسوس کیا۔ انھوں نے متوازن رویہ اپنایا۔ ان کے اس رویے کا قاری نے خیر مقدم کیا اور افسانوی فضا تبدیل ہونے لگی۔ رفتہ رفتہ ان کے پیش رو فن کاروں نے بھی اس تبدیلی کی اہمیت محسوس کی۔ اس کے نتیجے میں از سر نو فکشن کو کہانی سے مربوط کرنے کا احساس پیدا ہوا جس نے قاری اور تخلیق کے رشتے کو استوار کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ افسانوی تخلیقات میں ماجرا، پلاٹ اور کردار نگاری کے ساتھ علامت نگاری کا جوہر بھی زیادہ کامیابی کے ساتھ نمایاں ہوا۔ 'تیسری آواز' کے نام سے ایک گروپ ابھرا جس میں شوکت حیات، انور قمر، قمر احسن، سلام بن رزاق، الیاس احمد گدی، پیغام آفاقی، عبدالصمد، شمویل احمد، حسین الحق، طارق چھتاری، مشرف عالم ذوقی، غضنفر اور سید محمد اشرف اہمیت کے حامل ہیں۔ معاصر ناول نگاروں کی اس لمبی فہرست میں سے میں نے چند کو مخصوص کیا ہے اور اسی حوالے سے میں آگے بات کرونگا۔ عبدالصمد کا نام معاصر ناول نگاروں میں اہم ہے۔ ان کے اب تک درجن بھر ناول شائع ہو چکے ہیں۔ انہوں نے افسانے بھی خوب لکھے ہیں اور دونوں میدانوں میں وہ اپنی پوری فکری و فنی بالیدگی کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت جلد انہوں نے معاصر ناول نگاروں میں اپنی جگہ بنالی۔

ان کا پہلا ناول 'دو گز زمین' کے نام سے منظر عام پر آیا۔ اس ناول کو حقیقی معنوں میں برصغیر کے مسلمانوں کا رزمیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تقسیم ہند کے بعد سیاسی اور سماجی سطح پر مسلمانوں کی جو حالت ہوئی اور جو کسی نہ کسی سطح پر آج بھی برقرار ہے، ناول میں اس پوری تاریخ کو سمیٹنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ ناول بہت مقبول ہوا۔ ساہتیہ اکیڈمی نے اسے 1990 میں ایوارڈ کے لیے منتخب کیا، جس کی بنا پر اس کی اور زیادہ شہرت ہوئی۔ مختلف زبانوں

میں اس کے ترجمے بھی ہوئے۔ ناول نے ہندستانی فکشن میں عبدالصمد کی جگہ مخصوص کردی۔ عبدالصمد کی تحریروں میں سنجیدگی اور گہری فکر ملتی ہے۔ بظاہر ان کی تحریریں تو سادہ ہوتی ہیں لیکن اپنے اندرون میں ایک جہان معنی رکھتی ہیں۔ انہوں نے اپنے فن کی تشکیل میں 'سیاسیات' سے بہ طور خاص مدد لی ہے۔ وہ سیاسی پس منظر میں پوری باریک بینی کے ساتھ سماجی مسائل کو روشن کرتے ہیں۔ ان کی اسی خصوصیت کو نشان زد کرتے ہوئے محمد حسن نے لکھا ہے:

''صمد کی یکتائی اور چابک دستی وہاں ابھرتی ہے جہاں انہوں نے بہ یک قلم بٹوارہ اور بنگلہ دیش کی جنگ کا منظر نامہ انسانی اقدار کے المناک زوال کے تناظر میں پیش کیا ہے اور ان حالات میں سیاسی شطرنج نے جس طرح انسانی کردار کو مسخ کیا اس کی تصویر کشی میں سبقت لے گئے ہیں۔''(30)

ثقافتی رشتے مذہبی رشتوں سے زیادہ مضبوط ہوتے ہیں اور اس کا ثبوت ہم نے عملی سطح پر تقسیم اور ہجرت کے مرحلے میں دیکھا ہے کہ 'مملکت خداداد' میں بھی ایک خاص خطے اور سطح کے 'مہاجرین' جس طرح وہاں اجنبیت کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس کی دیگر وجوہات کے ساتھ ثقافت کی تبدیلی کو نظر انداز نہیں کرسکتے۔ اسی فکر نے قرۃ العین حیدر سے 'آگ کا دریا' جیسا شاہکار تخلیق کرایا۔ عبدالصمد کے ناول میں ماضی کے واقعات وحوادث بہ طور موضوع تو موجود ہیں لیکن وہ ماضی کو بہ طور مقصد استعمال نہیں کرتے بلکہ حال کی تفہیم اور مستقبل کی تعمیر کے لیے ماضی کے تجربات سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی

وجہ ہے کہ ان کا کوئی بھی کردار بھرپور نسٹلجیائی عناصر (Nontalgic elements) سے مملو نہیں ہے۔

'مہاتما' میں عبدالصمد نے ایک ایسے مسئلے کو ابھارنے کی کوشش کی ہے جو آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد بھی ہماری بھرپور توجہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ ہمارے نظامِ تعلیم کی حالت زار ہے، لیکن ہم نے اسے نظرانداز کیا۔ ہندوستانی سیاست میں پھیلتے ہوئے کرپشن نے اسے مزید مجروح کیا ہے۔ بڑھتے ہوئے پرائیوٹ اسکول، کالج اور انسٹی ٹیوٹ، امتحانات میں چوری، کوچنگ سنٹرز کی مقبولیت، تعلیم اور داخلہ میں سفارش، ڈگری کے لیے مول تول، رشوت خوری، اساتذہ کی یونین اور عملی سیاست سے دلچسپی، سیاسی پارٹیوں کی تعلیمی اداروں میں دلچسپی، یہ ایسے مسائل ہیں جنھیں ناول نگار نے سمیٹنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس بے حس اور بے ایمان معاشرے میں تمام افراد نے اپنے ضمیر کا سودا نہیں کیا ہے بلکہ کچھ ایسے افراد بھی ہیں جن کی وجہ سے زندگی اور دنیا کا بھرم قائم ہے۔ چنانچہ اساتذہ میں بھی کچھ اس فکر کے حامل ہیں اور وہ سماج کو بدلنے کے خواہاں ہیں۔ لیکن انھیں بھی اعلیٰ طبقہ سے منسلک اور تعلیمی کرپشن میں حصہ دار افراد، پیسے اور ملازمت دے کر اپنا ہم نوا بنا لیتے ہیں۔ اس طرح ایک انقلابی اور باغی کب اور کیسے سسٹم کا حصہ بن جاتا ہے، اسے بھی اس کی خبر نہیں ہو پاتی ہے۔ 'راکیش' جو ناول کا کردار ہے، اسی طرح کرپشن کے ماحول کا شکار ہو جاتا ہے اور اس انقلابی کی موت ہو جاتی ہے جو کبھی راکیش میں موجود تھا:

''راکیش ایک کنویں میں گر کر پھر وہاں سے رستم کی طرح تڑپ کر باہر نکلا، اسے کیا معلوم تھا کہ گھاس پھوس کے پیچھے خسرو نے

مسلسل سات کنویں کھدوا رکھے ہیں۔ اکیسویں صدی کے بڑے سے پھاٹک پر بڑا سا تالا لگا تھا کیونکہ راکیش اور اس کے ساتھیوں کو اکیسویں صدی میں داخل ہونے کی اجازت نہیں تھی۔'' (31)

ہمارا معاشرہ اس گندگی کا اتنا عادی ہو چکا ہے کہ وہ اس کے خلاف آواز بلند کرنے والے افراد کو سماج بدر کر دینا چاہتا ہے۔ چنانچہ اکیسویں صدی میں داخلے کی ممانعت اسی کا اشاریہ ہے، جو اس معاشرے کے لیے بڑا طنز بھی ہے۔

'خوابوں کا سویرا' کا بنیادی موضوع 1947 کے بعد کا ہندستان ہے جس میں سیاسی، سماجی اور مذہبی سطح پر بہت سارے سوالات ہمارے سامنے تھے۔ جب ملک کا تعلیم یافتہ اور بااثر طبقہ پاکستان کی راہ اختیار کرنے پر غور وخوض کر رہا تھا اور یکے بعد دیگرے یوپی اور بہار کے مختلف خاندان پاکستان جانے پر خود کو راضی بھی کر چکے تھے۔ ایسی صورت حال میں وہ طبقہ جو اپنی غربت، کمزوری اور دیگر عوارضات کی بنا پر ہندستان میں ہی رہنے پر مجبور تھا، اس کی ذہنی اور نفسیاتی حالت کیا تھی؟ اس کے سامنے کون سے مسائل تھے؟ ملکی سیاست پر اس کے کیا اثرات ہوئے؟ تقسیم کے بعد کی چار دہائیوں میں سیاست کے نام پر فرقہ پرستی، کرپشن، لوٹ مار، اقتدار کی پامالی وغیرہ کو جس ڈھنگ سے پیش کیا گیا، اس نے 'سیاست' کے لفظ کو ہی گالی بنا دیا اور اس پر سے عام آدمی کا اعتبار اٹھ گیا، جس کا نتیجہ بھی ظاہر ہے۔ ووٹ کی سیاست نے عوام کو مذہب کے نام پر تقسیم کر دیا اور پھر فرقہ پرستی کو اس ڈھنگ سے ہوا دی گئی کہ ہر دو طبقے نے اسی کو اپنا ہدف بنا لیا۔ اس کے نتیجے میں ملک کے

مختلف خطوں میں فسادات ہوئے، کچھ درندہ صفت آدمیوں نے بابری مسجد شہید کر ڈالا، اس کے بعد گجرات میں نسل کشی وغیرہ واقعات کو ہذیان اور پاگل پن کے علاوہ کیا نام دیا جا سکتا ہے؟ ان کے پیچھے بہ طور علت بڑی بات یہ ہے کہ مسلم طبقہ اپنے پیروں پر کھڑا نہ ہو سکے۔ ان تمام باتوں سے جب ان کا مقصد حاصل نہ ہوا تو تعلیمی اداروں میں مسلمانوں کے ساتھ انفرادی سلوک شروع کیا گیا۔ ان تمام مسائل وحوادث کو ناول نگار نے خاصی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

'مہا ساگر' میں ہندستان کی مشترکہ ثقافت، جو رواداری اور وسیع نظری سے عبارت ہے، کے انہدام کے ساتھ اس کے اسباب وعلل کا بھی تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حسین الحق کا ناول 'فرات' اور مشرف عالم ذوقی کا ناول 'بیان' بھی اسی مسئلے کو پیش کرتے ہیں۔ یہ تینوں ناول واقعات وکردار کی حد تک قریب کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن فنی سطح پر یہ بالکل جدا جدا ہیں اور تینوں میں فکریات کی تشکیل بھی الگ انداز میں ہوتی ہے۔

عبدالصمد نے اپنے ناول 'دھمک' میں بہار کے سیاسی کھیل، کرپشن اور انسانیت سوز عناصر کو پوری فن کاری کے ساتھ روشن کیا ہے۔ ان کے ناول میں تاریخ وتہذیب، معاشرہ اور سیاست مل کر عہد حاضر کے آشوب کی مرقع کشی کرتے ہیں۔ ناول میں ملکی سیاست کا ننگا پن اور اس کے متعلق ہماری تبدیل ہوتی فکریات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سیاسی میدان کا عالم یہ ہے کہ ایک اچھا بھلا انسان بھی اس گروپ میں آنے کے بعد، تمام تر اصولیات کی واقفیت کے باوجود، ضمیر فروشی کے دھندے میں مبتلا ہو جاتا۔ ہے اور اس سرمایہ دارانہ نظام کا حصہ بن کر اس کی بنیاد کو مزید مضبوط کرنے کا کام کرتا ہے۔ یہاں صرف

ظاہری سود وزیاں کا خیال رکھا جاتا ہے جس کے لیے لوگ کسی بھی سطح تک جانے کے لیے تیار رہتے ہیں۔ چنانچہ کچھ ایسے عناصر بھی ملیں گے جو اپنے چہروں پر ایک نیا چہرہ اوڑھ کر دولت کو دونوں ہاتھوں سے سمیٹ لینا چاہتے ہیں۔ جیسا کہ ناول کا ایک کردار جو سماج سیوک ہے اور بظاہر انسانیت کے مفاد میں کام کر رہی ہے، وہی حاکموں کو عیاشی کا سامان فراہم کرتی ہے اور رات کے اندھیرے میں دلاّلہ کے روپ میں لڑکیوں کا کاروبار کرتی ہے۔ اس نے ان مظلوم و بے سہارا لڑکیوں کو اپنا شریک کار بنالیا ہے جنھوں نے اپنی عصمت کے تار تار ہونے کے بعد بصورت مجبوری اسی کے یہاں شرن لے رکھا ہے:

"عورت کے لیے کوٹھا اور سیاست کے گلیاروں میں زیادہ فرق نہیں، لیکن سیاست ایک جوا ہے جب کہ کوٹھا ایک طے شدہ منزل۔" (32)

یہ اقتباس ہمارے مہذب سماج کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول نگار نے پوری ذمہ داری کے ساتھ ان اعمال وافعال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو دیمک کی طرح اندر ہی اندر سماج کو کھوکھلا بنا رہے ہیں۔ معاشرے کا وہ طبقہ جس پر قوم کا انحصار ہوتا ہے، جسے مستقبل کا قائد کہا جاتا ہے، وہی انسانیت سوز جرائم میں مشغول نظر آتا ہے۔ تہذیبی پستی اور نوجوان طبقے کی بے راہ روی کا عالم یہ ہے کہ صرف ذات پات کی بنا پر وہ عصمت وعزت سے کھلواڑ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جب اس طبقے کا یہ عالم ہے تو دوسروں سے متعلق بات کرنے کی گنجائش ہی باقی نہیں بچتی۔

پیغام آفاقی کا ناول 'مکان' 1989 میں شائع ہوا۔ یہ ناول موضوعاتی وفکری

حوالے سے فکشن کی دنیا میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اس نے تکنیکی سطح پر بھی جدید دائرے اور اصول متعین کیے ہیں۔ ناول کا اساسی موضوع عہد جدید کے بے سمت ماحول میں انسانی اقدار اور خود انسانی وجود کا مسئلہ ہے جو مقامی ثقافتی تناظر کے ساتھ عالمی وبین اقوامی سطح پر بھی ابھر کر سامنے آیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار 'نیرا' اسی وجود کی نمائندگی کرتی ہے جو بظاہر تو مکان کی بقا کی جد وجہد ہے، لیکن وسیع معنیاتی تناظر میں یہی کردار وجود کی بقا کے لیے متصادم مختلف اقوام کی جد وجہد کا استعارہ بن جاتی ہے۔ مصنف نے اس ناول میں 'نیرا' کے کردار کو مرد اجارہ دار سماج کے لیے ہمہ جہت مزاحمت بنا دیا ہے۔ ناول میں شہری علاقوں کا عام مسئلہ 'کرایہ داری' اور کرایہ داری کے بہانے مکان پر قبضہ ہے جسے ناول نگار نے فنی چابک دستی اور اظہار کی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کرایہ دار 'کمار' مکان مالک کی بیوی اور اس کی لڑکی کو بے دست وپا محسوس کر کے، انتظامیہ اور سماج کے سربرآوردہ اشخاص کی پشت پناہی میں مکان پر قبضہ کر لینا چاہتا ہے جب کہ نیرا خود اعتمادی کی بنا پر مزاحمت میں لگ جاتی ہے۔ ناول کا ابتدائیہ نیرا کی جد وجہد کو بڑی فنی مہارت کے ساتھ پیش کرتا ہے:

"یہ ایک سنگین مسئلہ تھا، نیرا کا مکان خطرے میں تھا۔ اس کا کرایہ دار اس سے یہ مکان چھین لینا چاہتا ہے۔ وہ اب تک اپنے اس مکان میں بڑے چین سے تھی۔ اس کے ساتھ اس گھر میں صرف اس کی ماں تھی۔ مکان کے آدھے حصے میں کرایہ دار تھا جو کرایے کی ایک معمولی رقم دیتا تھا۔ نیرا میڈیکل کی طالبہ تھی اور تعلیم مکمل ہونے کے بعد اسی مکان میں ایک نرسنگ ہوم کھولنا

چاہتی تھی۔" (33)

نیرا آس پاس کے لوگوں سے مدد کی خواہاں ہوئی تو اسے محسوس ہوا کہ لوگوں کا رویہ کافی تبدیل ہو چکا ہے۔ نیرا کا کردار یہاں جذبات پر قابو رکھتے ہوئے آگے کے مراحل طے کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصنف کی کامیابی ہے ورنہ یہ کردار جذبات کی نظر ہو جاتا۔ یہاں نیرا نے پدری معاشرہ کی رسومیات پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہوئے اپنے وجود کے نئے امکان کی دریافت کی ہے۔

نیرا مسلسل جدوجہد کرتی رہی اور خود پر کبھی بے بسی طاری نہیں ہونے دیا۔ نیرا کو محسوس ہوا کہ اس میں خود کو لامحدود شخصیت میں تبدیل کرنے کی طاقت موجود ہے جو ہر چیز پر حاوی ہو سکتی ہے۔ اسے اپنے وجود کے بشری تقاضوں کا بھی پورا احساس تھا اور بھلائی یا برائی کے فیصلے کا اختیار بھی حاصل تھا۔ لیکن نیرا نے ان تقاضوں کو پرے رکھ کر پوری دنیا کے خلاف خود کو کھڑا کرنا لازمی سمجھا، کیونکہ اسے سچائی کی جنگ لڑنی تھی۔ نیرا نے زندگی میں کامیابی کے لیے خوف، ناکامی اور اس طرح کے دیگر جذبات کو جو انسان کو کمزور بناتے ہیں، اپنے دل سے نکال دیا جیسا کہ اس نے خود ماچس کی تیلی جلا کر ان کے مٹ جانے کا اعلان کیا ہے۔ اس کا وجود صنف اور جنس کی تخصیص، ذات اور نسل کے امتیازات اور دیگر شناختوں سے آزاد ہو کر ایک عام انسان کا درجہ حاصل کر لیتا ہے جو عمل مسلسل کے ذریعہ اپنی دنیا آپ تخلیق کرنا چاہتا ہے۔ مناظر عاشق ہرگانوی اس ناول پر لکھتے ہیں:

> "پیغام آفاقی نے مکان اور مکیں اور اس میں رہنے والے کرایہ دار کے حوالے سے فرد، سماج اور تہہ در تہہ پیچیدگیوں کو انتہائی

> خوبصورت بنت کاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ نیرا، آلوک، اشوک اور ساوتری اس ناول کے اہم کردار ہیں۔ لیکن کمار اور نیرا مرکزی کردار ہیں۔ کمار کرایہ دار کی حیثیت سے نیرا کے مکان میں رہتا ہے۔ اس کی فطرت میں شیطنیت ہے، بدی ہے۔ پولس کی پشت پناہی سے وہ شہ پاتا ہے اور سچائی سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ لیکن نیرا نے بھی اس کا مقابلہ ڈٹ کر کیا ہے کیونکہ انسانی جبلت سے وہ آشنا ہے اور عمل و ردعمل کی گہرائی تک پہنچ کر انسانی اقدار کو پانا چاہتی ہے۔ اس ناول میں ٹھوس تجربے ہیں اور انفرادی طریقے کا انوکھا پن ہے۔ اس کے لئے پیغام آفاقی نے جسم، روح اور مادہ سے نفسیاتی حقائق تلاش کئے ہیں۔ ہاتھ، پتھر اور چڑیا سے طاقت، طاقتور اور کمزور کے نقش ابھارے ہیں اور الجھاؤ کے ادراک سے قوت حاصل کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے مکان میں رہنے کے لئے بھی چوکنا رہنے اور مسلسل جدوجہد کرنے کا مشورہ انہوں نے دیا ہے۔ ان کا رجحان اور نظریہ ٹھوس حسیات سے تعلق رکھتا ہے اور موجودہ کائنات میں پیوستہ ہے۔ ساتھ ہی ایک نئی ہمہ اوست کی تشکیل کرتا ہے۔" (34)

'مکان' زبان و بیان کے حوالے سے بھی اہم ہے۔ اس میں نثر کی مختلف منطق کا

تفاعل ملتا ہے۔ روایتی بیانیہ کے ساتھ خود کلامی اور اساطیری فکر و فلسفہ کے ذریعہ ایسا متن تخلیق گیا ہے جو فن کار کے شعور کی پختگی اور فنی بصیرت کا واضح ثبوت ہے۔

غضنفر کا پہلا ناول 'پانی' (1989) علامتی اور داستانی اسلوب میں ہے۔ انہوں نے پانی کے مسئلہ کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ علامتی تناظر میں پیش کیا ہے۔ ناول کا موضوع ایسا فرد ہے جو ہر طرح کی آسائش اور نعمتوں کو چھوڑ کو پانی جیسی بنیادی شے کا طلب گار ہے اور پانی کا چشمہ ایسے خوفناک افراد کے قبضے میں ہے جن کے ہاتھ انسانی خون میں رنگے ہوئے ہیں۔ دراصل یہ عالمی معاشرے میں قدرتی وسائل پر چند انسان دشمن طاقتوں کے قیام کا اشاریہ ہے۔ بے نظیر اپنے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھتے ہوئے پانی کے چند قطرات کے حصول پر مُصر ہے۔ وہ عام افراد کو متحد کر کے اپنے حقوق کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وہ ان طاغوتی طاقتوں پر فتح یاب ہونے کے بعد تالاب کی حفاظت کے لیے چند افراد کو متعین کر دیتا ہے، لیکن ان محافظین کی حرص و طمع نے ایک بار پھر تالاب کو انھیں طاقتوں کے حوالے کر دیا اور اس مرتبہ اس کے ہر چہار جانب سنگی حصار تعمیر کرایا جا چکا ہے۔ اب کھوئے ہوئے چشمے کی بازیافت کے لیے بے نظیر در بدر بھٹکتا ہے۔ کبھی وہ سائنسدانوں سے رجوع کرتا ہے تو کبھی مصنوعی ڈھنگ سے اپنی پیاس بجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس کے درد کا درماں کسی سے نہیں بن آتا۔ چنانچہ وہ مایوس ہو کر مذہب کی پناہ میں آتا ہے۔ فقیروں، درویشوں کے حضور میں اپنے مسائل پیش کرتا ہے لیکن اسے یہاں مزید گمراہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور حقائق سے دور لے جانے کی سعی کی جاتی ہے:

> ''خواہش نفسانی کو مارو، لذت جسمانی کو چھوڑو، تقویٰ اختیار کرو،

> صبر و قناعت سے کام لو، ریاضت شاقہ میں مشغول ہو جاؤ، دنیا اور مافیہا سے بے پروا ہو جاؤ۔ یہی وہ سبیلیں ہیں جو احساس تشنہ لبی کو بجھا سکتی ہیں۔ اور جو چاہتے ہو کہ سیرابیِ دوام حاصل ہو جائے، ابد تک کے لیے پیاس مٹ جائے تو عشق کی ڈور کو مضبوطی سے تھامے رہو، کہ اسی کے سہارے دامان جہال مطلق تک تمہاری رسائی ہوگی جس کے زیر سایہ تمہیں باغ رضواں کی معطر و منور فضاؤں کے درمیان ایسی منزہ و مصفا نہریں دستیاب ہوں گی جن کا پانی شیر سے زیادہ سفید... بیش از شہد شیریں اور برف سے بڑھ کر ٹھنڈا ہوگا اور جسے حوران بہشت اپنے مبارک جنتی ہاتھوں سے تمہیں پیش کریں گی۔'' (35)

بے نظیر کا چشمۂ آب حیواں سے ناکام واپس لوٹنا، دراصل انسانیت کی مکمل ناکامی کا اشاریہ ہے۔ ناول کے آخر میں محصور چشمۂ آب تک بے نظیر کی رسائی جو بے آب و گیاہ علاقے میں واقع تھا، اس کے ہر چہار جانب انسانوں کی بھیڑ، جہاں وہ اپنی پیاس بجھانے کے لیے ایک دوسرے پر درندوں کی طرح پل پڑ رہے تھے۔ انسانی اقدار کی شکستگی اور امن کی موت کا اعلامیہ ہے۔ بالخصوص دنیا کے ان ممالک کے لیے جہاں آبادی خوفناک حد تک تجاوز کر چکی ہے اور وسائل کے نام پر سیاست داں صرف اپنی جیب بھرنے کی فکر میں ہیں۔ بلا منصوبہ آباد کاری اور صنعتی کارخانوں کا قیام، جن میں صرف حصول زر کا تفاعل نظر آتا ہے، اس نے شہری سہولیات کو اس حد تک نایاب بنا دیا ہے کہ وہ دن دور نہیں جب

انسان واقعی معنوں میں پانی اور ہوا جیسی قدرتی دولت کے لیے بھی ایک دوسرے کا خون بہانے میں دریغ نہیں کرے گا۔'پانی' تیسری دنیا کے اس غیر انسانی معاشرے کی کہانی ہے جہاں سائنس، مذہب، معیشت اور سیاست کے علم بردار بنیادی انسانی مسائل کو حل کرنے کے بجائے قدرتی وسائل کو بھی طاغوتی طاقتوں کے ہاتھوں گروی رکھتے جا رہے ہیں۔ایسی حالت میں انفرادی انسانی ضروریات کی تکمیل کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔پیغام آفاقی نے اس ناول پر اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''پانی کی کہانی کو پڑھتے وقت جو بات سب سے زیادہ ذہن کو Haunt کرتی ہے وہ یہ کہ اسے پڑھتے ہوئے یہ نہیں لگتا کہ ہم کہانی میں جھانک رہے ہیں بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہم جس دنیا میں آج کی بیسویں صدی میں رہتے ہیں، یہ ایک بہت بڑی ڈراما گاہ ہے جس میں چاروں طرف ہولناک مناظر حال اور مستقبل کو پوری طرح اپنی گرفت میں لئے ہوئے ہیں اور پوری انسانی تہذیب کی ساری روشنی مہیب اندھیروں میں جذب ہو جائے گی اور جو کچھ باقی رہ جائے گا وہ محض تاریکیوں کا راج ہوگا۔اس اعتبار سے بھی یہ کہانی نہیں بلکہ حال سے گزرتی ہوئی عالم کی ایک بے پناہ وسعتوں تک پھیلی ہوئی حیرت انگیز اور رونگٹے کھڑے کر دینے والا منظر لیے ہوئے تصویر ہے اور اس میں کہانی کا پیرایہ محض اس پنٹنگ کو الفاظ کے میڈیم سے پیش

> کرنے میں تسلسل کا فرض انجام دیتا ہے اور اس طرح یہ کتاب اپنے عصر کی ایک پر اسرار متحرک پنٹنگ بن جاتی ہے۔
>
> اس کہانی نے جدید دور کے پیچیدہ اور مجرد صورتحال کو بہت ہی ٹھوس علامت اور پیکر دے کر اور قابل فہم بنا کر اس طرح پیش کر دیا ہے کہ تمام عالم میں پھیلی ہوئی سائنس اور انسانی تہذیب کی کشمکش انسانوں کے باطن میں نہاں نیتیں اور ارادے ایک اسٹیج پر ایک ساتھ آ کر میلہ قائم کر کے پڑھنے والوں کو سب کچھ صاف صاف دکھا دیتے ہیں۔ اس طرح یہ ناول اپنے کمپلیکس دور کا ایک Exhibition بن گیا ہے۔مختلف رنگ بکھیرنے والے ہیروں سے بنا یہ ایک ایسا منیچر (Miniature) ہے جس میں انسان کا ابد سے ازل تک کا ایک جگمگاتا ہوا منظر ابھرتا ہے۔ اسی لیے اس کہانی میں Time Frame ٹوٹا ہوا ہے، اس اعتبار سے بھی اردو میں یہ منفرد اور نیا تجربہ ہے۔(36)

ان کا دوسرا ناول 'کینچلی' (1993) ہے جو موضوع کی سطح پر پرانا کہا جا سکتا ہے، لیکن اپنے استفہامیہ انداز کی بنا پر اہم ہے۔ناول میں دانش اور مینا دو کردار ہیں، جو چین کی زندگی بسر کر رہے ہیں لیکن ایک حادثے میں دانش کے مفلوج ہو جانے کی وجہ سے بہت ساری پریشانیاں سامنے آتی ہیں۔سب سے بڑی مصیبت گھریلو اخراجات اور علاج و معالجہ

کا مسئلہ ہے۔ اسی حال میں مینا ایک حسین اور خوبصورت نوجوان کی مردانہ کشش کے آگے سپر ڈال دیتی ہے جس کے نتیجے میں اس کے پیٹ میں ایک 'وجود' پرورش پانے لگتا ہے۔ بیمار اور مجبور دانش کو جب دونوں کے تعلقات کا علم ہوتا ہے تو اسے اپنے مردانہ وقار اور تحکم پسندی کی ذلت و استہزا کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن وہ باقی ماندہ مینا کی جذباتی اور جسمانی رفاقت کو ترک کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا ہے۔

ادھر مینا اخلاقیات بنام خواہشات کے دلدل میں پھنسی ہے، لیکن شوہر کے لیے مخلص خدمت گزار بھی ہے۔ اس کے مفلوج جسم کو ماں کی طرح پالتی ہے۔ گھر کا سرمایہ اور زیورات بھی فروخت کر دیتی ہے۔ اس کے بعد ایک دفتر میں چپراسی کی ملازمت شروع کر دیتی ہے اور ہر ممکن طور پر شوہر کا علاج کرانے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتی۔ اس کے خیال میں 'شوہر مجازی خدا ہے' اور اس کی اطاعت بہر صورت لازمی ہے۔ اس کے سامنے دیگر راستے بھی ہیں جو دونوں کو جدا کر سکتے ہیں، لیکن وہ انھیں اختیار نہیں کرتی۔ وہ اپنے شوہر سے جذباتی طور پر اس قدر وابستہ ہے کہ اپنی زندگی سے علاحدہ کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ لیکن جب 'وجود' ظاہر ہونے لگتا ہے تو مینا اسے ختم کرانے سے انکار کر دیتی ہے۔ وہ ماں بننے کے حق سے دست بردار ہونے کے لیے کسی بھی صورت میں تیار نہیں ہے اور نہ ہی اس 'وجود' کو قتل کر کے اپنے ضمیر پر ایک نیا بوجھ لینا چاہتی ہے۔

یہیں پر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ یتیم خانوں سے اپنائے گئے 'متبنّیٰ' بچوں کو اپنی اولاد کے طور پر تسلیم کر لینا کہاں تک جائز ہے، جو سماجی قوانین کے پیش نظر زیادہ تر ناجائز ہوتے ہیں؟ یا مصنوعی تخم پاشی (Artificial insemination) کے ذریعے عورتوں کے

پیٹ میں پلنے والے بچوں کی شرعی حیثیت کیا ہے؟ اسی طرح مرد کی برتری کا مسئلہ بھی محل نظر ہے جو اپنی تمام تر بے راہ روی کے باوجود بھی سماج کی نظروں میں پاکیزہ ہے جب کہ عورت کے ذہن و جسم کو ہزار ہا بندشوں میں جکڑ دیا گیا ہے۔

آخر میں دانش، مینا کی رفاقتوں اور قربانیوں کے پیش نظر اس کی فطری خواہشات کی قدر کرتے ہوئے اس 'وجود' کو اپنا لیتا ہے۔ لیکن کیا اس کے اس عمل سے ناجائز اولاد کے سر سے تمام ذلتیں زائل ہو جائیں گی؟ مذہبی اور سماجی فکر کا لگایا ہوا سوالیہ نشان ختم ہو جائے گا؟ کیا مینا اور اس کی مستقبل کی اولاد کو سماج میں عزت و وقار مل سکے گا؟ 'کینچلی' میں انھیں سوالات کو فنی خوبیوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول سے متعلق پیغام آفاقی کا تأثر دیکھیے:

> ''کینچلی میں غضنفر عورت کی شخصیت پر بات کرنے والی عام بحثوں کو نیزے کی نوک پر اٹھا لیتے ہیں۔ ان کا کردار مینا عورت کی آزادی اور اس کو مساویانہ حقوق دینے کی بات کرنے والے دعووں کی ریاکاری پر اس طرح پاؤں رکھتی ہے کہ عصری حسیت رکھنے والوں کے دل و دماغ ایک ارتعاش کے شکار ہو جاتے ہیں۔ کیا عورت کا احساس ذمے داری اس کے جنس سے بلند تر مقام رکھتا ہے؟ یہ وہ سوال ہے جو غضنفر اپنے ناول کینچلی میں اٹھاتے ہیں۔ کچھ دیر کے لیے ایسا لگتا ہے کہ غضنفر عصری مسائل کو پیش کرنے کے بجائے اپنے عصر میں کچھ نئے مسائل

کھڑے کر رہے ہیں لیکن اصل بات یہ ہے کہ وہ عصری مسائل
کی بات کرنے والوں کی ریاکاری کو اجاگر کرنے والا ایک
چیلنجنگ کردار دے رہے ہیں۔'' (37)

ان کے تیسرے ناول کہانی انکل (1994) میں ایک ایسے کردار کی کہانی بیان کی گئی ہے جس میں کہانی کہنے کی فطری و طبعی صلاحیت موجود ہے۔ 'کہانی انکل' معاشی حالات سے مجبور ہو کر جب اپنے اندر چھپی ہوئی کہانی کہنے کی قوت کو پہچان لیتا ہے اور کھل کر کہانی کہنے لگتا ہے تو اس کی کہانی سننے والوں کی فکر میں ایک نئے شعور ور جحان کا اضافہ ہوتا ہے۔ اس کی پاداش میں سماجی ٹھیکے دار ایک دن کہانی انکل کی زبان کاٹ دیتے ہیں۔ لیکن اب اس چنگاری کا کیا، جو اس نے اپنی کہانیوں سے اپنے سننے والوں کے ذہن ودماغ میں ایک آگ کی صورت اختیار کر لی ہے۔ لہٰذا اب وہ بچے جو اس کی کہانیاں سن سن کر دنیا کی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے، اب خود کہانی کار بن گئے ہیں۔

اس کے علاوہ دویہ بانی (2000)، فسوں (2003)، اور وش منتھن (2004) بھی ان کے اہم ناول ہیں۔ ان میں 'دویہ بانی' اور 'وش منتھن' اپنے فکری حوالے کی بنا پر قابل ذکر ہیں۔ معاصر تنقیدی تھیوری نے جہاں نظریات کے استرداد کی بات کی ہے وہیں متن کی فکریات میں علاقائی اور دیگر حوالوں کو قابل توجہ قرار دیا ہے۔ ان دونوں ناولوں میں 'دلت فکریات' مرکز کے بہ طور موجود ہے۔ بلکہ بعض ناقدین کے بقول 'دویہ بانی' پہلا اردو ناول ہے جو دلت فکریات کے مدنظر لکھا گیا ہے۔ جیسا کہ علی احمد فاطمی لکھتے ہیں:

''ان معنوں میں 'دویہ بانی' اردو کا پہلا ناول ہے جو مکمل طور پر

دلت نظام اور دلت مسائل پر بھی لکھا گیا ہے جو ایک مخصوص سماجی
ساخت، تقسیم و تعریف، ظلم اور عوامی انصاف کی ہی کہانی
ہے۔'' (38)

اس بات سے اختلاف کرنے کی پوری گنجائش موجود ہے۔ دراصل یہ ناول ہمارے بنائے ہوئے سماجی قوانین پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور انسان کی تکریم و شرافت کے مسئلے کو پورے استقلال کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس کو صرف ایک مخصوص طبقے تک محدود کر دینا تخلیق کے ساتھ انصاف کا تقاضا نہیں بلکہ اسے سماج کے ان تمام طبقات کے حوالے سے سمجھنے کی ضرورت ہے جو دبے کچلے ہیں۔ ناول نگار نے فنی باریکیوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ان تمام مباحث کو روشن کرنے کی کوشش کی ہے۔ انور پاشا ان دونوں ناولوں کے فکری وفنی حوالوں کو نشان زد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دویہ بانی' اور 'وش منتھن' موضوع اور پیش کش دونوں ہی اعتبار سے قابل ذکر ناول ہیں۔ 'دویہ بانی' جہاں ماضی کے حوالے سے ہمارے معاشرے کی ایک بے حد مذموم اور غیر انسانی روایت کو سفاکی سے بے نقاب کرتا ہے اور انسانیت کی روح کو زخمی کرنے والی متعصب اور ظالم قوتوں کی ستم کاری کو بازافشاں کرتا ہے، وہیں 'وش منتھن' موجودہ معاشرے میں پروان چڑھ رہے فرقہ پرستانہ تعصبات اور زندگی کی فکری بنیادوں پر ضرب لگاتا ہے۔ زبان واسلوب پر ہندی الفاظ اور لب ولہجے کا غلبہ

اردو کے روایتی قاری کے لیے الجھنیں پیدا کرتا ہے۔" (39)

غضنفر کے اس پورے تخلیقی سفر میں جو تبدیلی ملتی ہے وہ اسلوب اور طرز اظہار کی ہے۔ 'پانی' انہوں نے استعاراتی اسلوب میں لکھنے کی کوشش کی تھی لیکن بعد کے ناولوں میں بیانیہ اپنانے کی کوشش کی ہے اور اس میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔

حسین الحق کا ناول 'فرات' 1992 میں شائع ہوا جس میں نسلوں کے مابین پیدا شدہ بعد اور اس کی بنا پر تبدیل ہوتے ہمارے تہذیبی وثقافتی ماحول کو مؤثر انداز میں موضوع بحث بنانے کی سعی ملتی ہے۔ تین نسلوں کے مابین پیدا شدہ ذہنی بعد اور معاشرتی، تہذیبی اور اخلاقی اقدار کے تصادم سے ناول کا ہیولا تیار کیا گیا ہے۔ بیانیہ سادہ ہونے کے باوجود پر کشش ہے۔ فرقہ واریت کو بھی ذیلی مسئلہ کے بطور پیش کیا گیا ہے جس کے مہیب سایوں کے درمیان ہماری تہذیبی وثقافتی قدریں قربان ہوتی جارہی ہیں۔ ناول 1992 سے پہلے کے ہندستانی فرقہ وارانہ معاشرے کو پیش کرتا ہے۔ جب کچھ طاغوتی طاقتیں اس دور میں معاشرے پر چھائی ہوئی تھیں اور حیوانیت کا ننگا ناچ چل رہا تھا، ایسی صورت میں اقلیت کے سامنے جو سوال تھا اور جس ذہنی کرب سے وہ گزر رہے تھے اور جو صورتحال اب بھی برقرار ہے، ناول نگار نے اسے ایک استعارے کے بطور پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول کا عنوان 'فرات' ہمیں سانحہ کربلا کی جانب بھی لے جاتا ہے جو فکری سطح پر حق وباطل کی جنگ کے بطور مسلم ہے۔ ناول کا ایک کردار 'شبل' بلوائیوں سے لڑتا ہوا جان دے دیتا ہے اور اسی مناسبت سے 'فرات' کا استعارہ یہاں استعمال ہوا ہے۔ ناول فلیش بیک اور راست بیانیہ، ہر دو تکنیک کو ضرورت کے مطابق استعمال کرتا ہے۔

اس سے پہلے ان کا ناول 'بولو مت چپ رہو' (1990) منظر عام پر آیا تھا لیکن وہ 'فرات' کی طرح اپنے قارئین کو متوجہ نہیں کر سکا۔ اس ناول میں انہوں نے ایک انقلابی فرد کی کہانی بیان کی ہے جس نے آزادی، جمہوریت اور مساوات کی خاطر تحریک آزادی میں حصہ لیا۔ لیکن آزادی کے بعد دیکھتے ہی دیکھتے اس کے دوسرے ساتھی دنیادار بن گئے اور وہی کچھ کرنے لگے جو آزادی سے قبل ہو رہا تھا۔ یہ شخص 'افتخار الزماں' اسکول کا ہیڈ ماسٹر ہے جو سادہ لوح اور ایمان دار شہری ہے۔ اسی لیے اپنے آس پاس پھیلنے والی بدعنوانی اور لوٹ کھسوٹ سے بددل ہو کر وہ خود کو اپنے قائم کردہ اسکول کی چہار دیواری میں قید کر لیتا ہے۔ افتخار الزماں متوسط مسلم گھرانے کا فرد ہے جن کے یہاں انسانیت اور رواداری کا احترام موجود تھا۔ اس نے آبائی پیشہ طبابت وحکمت کے زوال کے بعد علم کی اشاعت کے لیے خود کو وقف کر دیا۔ لیکن اسے جذباتی ٹھیس اس وقت لگی جب اس کے اپنے خون سے سینچے ہوئے چھوٹے سے اسکول کو سرکاری گرانٹ پر لے لیا گیا اور اس کا اسکول صوبۂ بہار کے محکمۂ تعلیم کے بے ایمان افسران کے تحت آ گیا اور دو ایسے افراد کو بحیثیت استاد مامور کر دیا گیا جنھیں تعلیم، تدریس اور کلچر سے دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔

دراصل یہاں بدلتے قدروں اور وجود کی بقا کا مسئلہ ہے۔ تحریک آزادی کے دوران اور آزادی کے چند سال بعد تک جو شخص سماج میں محترم ومکرم تھا، معاشرے میں بدعنوانیوں کے فروغ کے بعد وہ سماج کا بیکار فرد قرار دے دیا گیا۔ یہ مسئلہ صرف سماج سے ہی نہیں بلکہ اقتصادیات سے بھی متعلق ہے۔ افتخار اپنے بچوں کی ضروریات زندگی کی فراہمی میں دشواریاں محسوس کرنے لگتا ہے۔ دوسری جانب اس کے ساتھی امیرانہ ومسرفانہ زندگی

بسر کرر ہے ہیں۔ چند ہی سالوں میں اقدار کی اس شکست وریخت نے افتخار جیسے افراد کو سماج سے باہر کر دیا ہے۔

الیاس احمد گدی نے اپنے ناولٹ 'فائر ایریا' (1994) کے ذریعہ فکری وموضوعاتی یکسانیت پر ضرب لگانے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے آزاد ہندستان کے صنعتی نظام اور مادی ترقی کے زائیدہ مسائل اور مزدور ومحنت کش طبقے پر جاری ظلم اور ان کے استحصال کو پیش کیا ہے۔ بنیادی طور پر ناولٹ کا موضوع جھارکھنڈ کے شہر جھریا کے ایک چھوٹے سے علاقے میں کوئلے کی کان میں کام کرنے والے مزدور اور ان سے وابستہ انتظامی افراد کے ساتھ ٹھیکدار اور غنڈوں کا ایک Nexus ہے جو حقیقی زندگی کی پوری عکاسی کرتا ہے۔ کان کا ایسا علاقہ جہاں سے کوئلہ نکال لیا گیا ہو اسے 'فائر ایریا' کہتے ہیں۔ ان مقامات میں زمین کبھی بھی دھنس سکتی ہے اور آگ باہر آسکتی ہے۔ 'فائر ایریا' کو بلیغ استعاراتی معنوں میں استعمال کرتے ہوئے انہوں نے اسے پورے صنعتی سیکٹر کی کہانی بنادی ہے۔ جہاں استحصال اور لوٹ کھسوٹ کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔ الیاس احمد گدی کا اعزاز یہ ہے کہ انہوں نے اس چھوٹی سی کہانی کو علامتی انداز عطا کر کے پورے استحصالی نظام کی مرقع کشی کر دی ہے جس کی وجہ سے یہ ناولٹ آفاقی ہوگیا ہے۔ اسلوب کی سطح پر علاقائی لفظیات وتراکیب موجود ہیں۔ ظاہر ہے یہ فن کا مطالبہ تھا کیوں کہ موضوع کو اس کی ثقافت سے باہر لا کر تعبیر کرنا ترسیل میں ناکامی کا باعث ہوسکتا تھا۔ اس کے باوجود اسلوب سادہ اور فطری ہے اور علاقائی لفظیات اپنے پورے سیاق کے ساتھ غیر مانوس نہیں محسوس ہوتی ہیں۔ اس ناولٹ پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے مناظر عاشق ہرگانوی لکھتے ہیں:

''الیاس احمد گدی نے صوبہ بہار (موجودہ جھارکھنڈ ریاست) کے چھوٹا ناگپور خصوصاً دھنباد، جھریا اور رام گڑھ کے کوئلہ کانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کی زندگی پر روشنی ڈالی ہے کہ کان کے مالک، ٹھیکیدار، یونین، سودخور، سیاست دان اور مافیا گروپ کس طرح ان کا استحصال کرتے ہیں اور انھیں حقیر آدی باسی سمجھ کر جائز مانگوں سے بھی محروم رکھتے ہیں۔ لاکھوں کی تعداد میں ہونے کے باوجود مینجمنٹ انھیں ایک نہیں ہونے دیتی۔ اسی لئے ظلم وجبر کا شکار ہیں۔ کوئلہ کی کانوں کے اندر یہ مزدور حادثے کے شکار ہوتے ہیں اور کان بند کر کے ان کی لاش دفن کر دی جاتی ہے تاکہ مالک کو معاوضہ نہیں دینا پڑے۔ ناول کے پہلے حصہ میں سہدیو اپنے ساتھی رحمت کے کان کے حادثہ میں شکار ہونے پر معاوضہ دلانے کے لئے بھرپور کوشش کرتا ہے اور کان مالک کے غنڈوں کے ذریعہ تشدد بھی سہتا ہے۔ کالا چند مجمدار اس کے احتجاج میں شامل ہے۔ گھوش بابو، عرفان، واسدیو، ختونیا، رحمت میاں، جوالا مصر جیسے ساتھیوں سے اسے تعاون ملتا ہے۔ لیکن بڑی ہوشیاری اور مصلحت سے ان سب کی کوششوں کو پامال کر دیا جاتا ہے۔ اتنا ہی نہیں اس ناول میں آپسی ریشہ دوانیاں بھی ہیں، یونین کے آپسی اختلافات بھی ہیں، مافیا گروپ کی

> رقابتیں بھی ہیں اوران تھکے تھکائے مزدوروں کے لئے گندے
> چائے خانے اور دیسی شراب خانے بھی ہیں۔الیاس احمد گدی
> کی فنکاری اس میں بھی ہے کہ کردار اپنی زمین سے جڑے رہتے
> ہیں اور ان کی زبان علاقائی اور فطری ہوتی ہے۔ یہ ناول
> موضوع کے لحاظ سے اچھوتا اور منفرد ہے۔'' (40)

اقبال مجید کا ناول 'نمک' 1999 میں منظر عام پر آیا۔یہ ناول اپنی ہیئت اور فکر ہر دو اعتبار سے قارئین کی توجہ کا مرکز بنا۔اس ناول میں 'نمک' کو بطور استعارہ برتنے کی شعوری کوشش ملتی ہے۔نمک کو ماضی میں بھی بطور علامت استعمال کیا گیا ہے۔ پریم چند کا مشہور افسانہ 'نمک کا داروغہ' میں اسی علامت کا تفاعل ہے۔لیکن اقبال مجید نے اپنی تخلیقی بصیرت کی مدد سے اس استعارے کو عصری کرب اور معاصر معاشرتی وثقافتی ماحول سے جوڑنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔یہ استعارہ ایک طرف ہمارے کرب کو ظاہر کرتا ہے تو دوسری جانب 'تسکینِ دلِ محزون' کا سبب بھی بنتا ہے۔اسی کے گرد ناول کا پلاٹ بنا گیا ہے۔ ماضی اور حال کی کشمکش اور تصادم کے ذریعہ ناول کا ہیولا تشکیل پاتا ہے اور لکھنوی تہذیب کی رنگارنگی سے شروع ہوکر بیسویں صدی کے آخری عشرے کی مادی تہذیب پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ ناول کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ اکیسویں صدی کے بنتے ہوئے سائنسی اور ماس کلچر میں ادب اور ہماری قدیم مشرقی تہذیب وثقافت کی اپنی کوئی معنویت ہے یا نہیں؟ کیا انسان سائنسی ترقیوں میں گم ہوکر رہ جائے گا؟ کیا انسان کمپیوٹر،انٹرنیٹ اور جدید ذرائع ابلاغ کا اسیر ہوکر رہ جائے گا؟ کیا اس تہذیب میں علم،اخلاقیات اور دیگر فلسفۂ حیات کی اپنی کوئی اہمیت باقی

بھی رہے گی یا نہیں؟ انھیں مسائل کو مدنظر رکھتے ہوئے اقبال مجید نے ناول کا پلاٹ تیار کیا ہے اور ایک ہی خاندان کی تین نسلوں کی حیات کا عکس پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ جہاں حیاتیاتی اور ثقافتی تقاضوں کی بنا پر پوری زندگی تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔قدیم وجدید نسل میں تصادم کے اثرات بھی نظر آرہے ہیں اور قدیم فلسفۂ حیات پر بھی سوالیہ نشان قائم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔

ناول واجد علی شاہی عہد کی لکھنوی ثقافت کو موضوع بناتا ہے۔ایک جانب یہ تہذیب اپنے شباب پر تھی تو وہیں اس کے زوال کے اثرات بھی وجود پذیر ہونے لگے تھے۔اس عہد کی نمائندگی کرنے والے کرداروں میں زہرہ خانم،مرغوب باندی جان،عطاء اللہ اور سلطان خان وغیرہ ہیں جو اپنی زندگی کا آغاز واجد علی شاہ کے ثقافتی وسیاسی ماحول میں کرتے ہیں۔ وقت کی تیز رفتار کے ساتھ یہ پہلی نسل، دوسری اور تیسری نسل میں داخل ہوجاتی ہے۔قدیم تہذیب وثقافت،اصول وعقائد،انعامات وخطابات سب اپنی معنویت کھودیتے ہیں۔اس حوالے سے ناول کا ایک اقتباس ملاحظہ کرتے چلیں تو بات اور واضح ہوجائے گی:

> ''وہ کمسنی وہ اکھڑپن،موتی جیسے دانتوں کی دراڑوں سے جھانکتی
> وہ قاتل سی...سفید پوشاک پر الماس کا گلوبند اور چھپکا، بالوں میں
> نوخیز موتیا اور موگرہ وہ جھک کر حاضرین کو ادائے دلبرانہ کے ساتھ
> فرشی سلام،محبوب جان کی آواز کے شعلے کا بھڑکنا اور برق کے
> مانند حاضرین پر گرنا،محبوب جان کو بندے کی طرح تال وسم سے

دست وگریباں، محبوب جان کا شباب، وہ ٹھوس اور لچیلا بدن، جوانی سے چھوٹتی چنگاریاں، محفل کو لگا جیسے محبوب جان کے شبنمی دو پٹے سے گرم گرم لو کے اٹھ رہے ہوں۔ میزبان مقدر سے چھوٹی، لاکھوں کی املاک واپس پانے کی خوشی میں اشرفیاں تو کبھی نقرئی سکے محبوب جان پر نچھاور کر رہا تھا۔ محبوب جان گھنگھرو کو ہلائے بغیر پھینک رہی تھی اور روح کو تڑپا دینے والی آواز میں گا رہی تھی۔" (41)

لیکن یہی محبوب جان اپنی عمر کے آخری دنوں میں کمرہ نمبر ایک میں برسوں سے نظر بند ہے۔ اس عمر میں وہ صرف شطرنج کے مہرے کی طرح استعمال کی جا رہی ہے یا اس کی حیثیت راستوں پر لگے ہوئے ان مجسموں کی ہے جو کسی گزشتہ وقت میں خاصی اہمیت کے حامل تھے لیکن آج یہ مجسمے صرف پتھر ہیں، اس سے زیادہ کچھ بھی نہیں۔ ہندستانی اپنی ثنویاتی فکر کی بنا پر اس پتھر کو کبھی دور سے اپنے ہاتھوں کے اشارے سے سلام کر لیتے ہیں اور زیادہ وقفہ گزر جانے کے بعد یہ رسم بھی دھیرے دھیرے ختم ہو جاتی ہے۔

نئی نسل تجارت و مادیت کے اس دور کی نمائندگی کرتی ہے جہاں عزت وشرافت کا معیار دولت قرار پا چکی ہے۔ نئے تہذیبی وثقافتی رویے ظاہر پرستی کی روایت کو مزید مستحکم کرتے ہیں اور صرف چمک دمک کے عادی ہیں، ایسی صورت میں 'محبوب جان' کی زندگی ان کے لیے ذلت وحقارت کا استعارہ بن گئی ہے اور وہ جلد از جلد انھیں اپنے راستے سے ہٹا دینا چاہتے ہیں۔ لیکن اس پر انھیں مکمل قدرت حاصل نہیں ہے جس کی بنا پر انھوں نے 'نظر

بندی' کو اس کا قائم مقام بنا کر استعمال کیا ہے۔

تیسری نسل زہرہ کے پوتے پوتیوں، نواسے نواسیوں اور ان کے نوجوان دوستوں کی ہے جو سائنسی کلچر کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں کمپیوٹر، لیپ ٹاپ، موبائل، فیکس، انٹرنیٹ، نشیلی اشیا، جنسی کجروی، نفسیاتی الجھن اور نظریاتی بکھراؤ کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔ وہ ہر طرح کی روحانیت اور تہذیبی وثقافتی وراثتوں سے خود کو بچاتے ہوئے کمپیوٹر پر اپنی نظریں جما دیتے ہیں جہاں وہ ہر طرح کی ترقی اور کامیابی کو اپنی مٹھی میں بند کر لینا چاہتے ہیں۔ لیکن وہ اس میں کامیاب نہیں ہوتے اور ان ناکامیوں سے مقابلہ کرنے کے لیے جنسی بے راہ روی اور نشیلی اشیا کا سہارا لینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک صرف مادی کامیابی کو حاصل کر لینا ہی زندگی کا مقصد ہے۔ وہ ناکامیوں سے آنکھ ملانے کا حوصلہ نہیں رکھتے۔ چنانچہ وہ اتنے منتشر ہو جاتے ہیں کہ ماضی ان کے یہاں کوئی اہمیت ہی نہیں رکھتا، حال سے وہ ذاتی طور پر مطمئن نہیں ہوتے اور مستقبل کا کوئی پتہ ہی نہیں۔ ایسی صورت حال میں نفسیاتی کجی کا پیدا ہو جانا اور اس کے منفی نتائج کا بھی سامنے آنا فطری امر ہے۔

اس طرح واضح ہوتا ہے کہ 'نمک' قدیم اور جدید اقدار کی شکست وریخت اور دو نسلوں میں فکریاتی وثقافتی تصادم کو نشان زد کرتا ہے۔ یہ ناول زندگی کی دردناک حقیقتوں سے گریز پائی کا آئینہ دار ہے اور نئی نسل کی بے نمک اور لامرکز حیات کی تصویر کشی کے ساتھ اس پر گہرا طنز بھی ہے۔

شفق کا شمار افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے لیکن انہوں نے اردو ادب کو دو ناول بھی

دیے ہیں۔ان کی فکریاتی اور اسلوبیاتی انفرادیت نے انہیں معاصر ناول نگاروں میں منفرد تخلیق کار کی حیثیت سے متعارف کرایا۔شفق نے استعاراتی اور تمثیلی بیانیہ کے مقابلے راست بیانیہ کو اختیار کیا ہے۔حقیقت میں شفق تخلیق کاروں کی اس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جن کے یہاں بیانیہ کی بازیافت کا احساس ہے۔وہ ترسیل کے تفاعل سے واقف ہیں۔ان کے یہاں لفظیات خود ایک Code کی حیثیت رکھتے ہیں۔اس لیے انھیں کوڈ در کوڈ بنا دینے کو وہ تخلیق کے تقاضے سے ہم آہنگ نہیں سمجھتے۔انہوں نے سیاسی وسماجی مسائل ومباحث کو ثقافتی تناظر میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے،جس پر کسی نظریے کا براہِ راست اثر نہیں بلکہ اپنی تخلیقی بصیرت کی بنا پر ان تمام نظریات کو مسترد کرتے ہوئے خود اپنی تخلیق سے ایک نئے نظریے کی تشکیل کرتے ہیں۔ظاہر ہے اس تشکیل میں دیگر نظریات واعتقادات سے اخذیت کی روایت ملتی ہے۔انہوں نے اسی تخلیقی فکر کی بنا پر فرقہ پرستی، کرپشن، مفلسی اور انسانی اقدار کے انحطاط کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔وہ ان تمام باتوں کو ہماری ثقافتی میراث کے لیے سم قاتل سمجھتے ہیں۔یہ ایسے اثرات ہیں جو انسان سے انسانی جوہر سلب کر لیتے ہیں۔

شفق کا پہلا ناول' کانچ کا بازیگر' کے نام سے 1992 میں منظر عام پر آیا۔یہ اپنے موضوع اور اندازِ بیان کی بنا پر ادبی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔اس میں استعاراتی وتمثیلی طرز اظہار سے استفادے کی روایت ملتی ہے۔مشرف عالم ذوقی کے بقول عہد حاضر کے دس بڑے ناول نگاروں کا تذکرہ ہو تو شفق کا نام ضرور لیا جائے گا۔ایک زمانہ تھا جب اردو میں ناول غائب ہو چکا تھا۔جب شفق نے' کانچ کا بازیگر' لکھا تو جدید اردو ناول کی دنیا

میں ہنگامہ مچ گیا۔شفق کے اس ناول کا آنا کسی دھماکے سے کم نہیں تھا۔اس ناول کے ذریعہ نہ صرف اردو ناولوں پر از سر نو گفتگو کے دروازے کھلے بلکہ اس ناول نے ان لوگوں کو بھی چونکا دیا جو ایک عرصے سے اردو کی خدمات انجام دے رہے تھے۔

ان کا دوسرا ناول' بادل' 2002 میں شائع ہوا۔اس میں انہوں نے 11 ستمبر 2001 کو امریکا کے ورلڈ ٹریڈ سینٹر پر ہوئے حملے کو پلاٹ کے بطور استعمال کیا ہے اور رنگ بھرنے کی کوشش کی ہے۔اس واقعہ نے دنیا کا نقشہ بدل کر رکھ دیا۔پوری دنیا میں ہلچل مچ گئی۔مذہبی وغیر مذہبی تنظیموں کی جانب سے اس واقعہ کی مذمت کی گئی لیکن ایک خاص طبقہ کو اس واقعہ کی بنا پر نشانہ بنانا شروع کیا گیا۔ہر زمانے میں ریاست اور برسر اقتدار طبقہ کی جانب سے اپنے ظلم وجبر کو جائز قرار دینے کے لیے دہشت گردی اور اس جیسے دیگر الفاظ کا سہارا لینے کی مضبوط اور مستحکم روایت رہی ہے۔یہاں بھی کچھ ایسا ہی کیا گیا اور ایک مخصوص مذہب سے دہشت گردی کا سلسلہ جوڑنے کی قبیح حرکت کی گئی۔اس واقعہ نے دیگر ملکوں میں بسے ہوئے مسلمانوں کو جن نفسیاتی پیچیدگیوں اور اندیشوں میں مبتلا کر دیا،اس کے اثرات ہندستانی مسلمانوں پر بھی ہوئے۔ناول نگار نے ان مسائل کو بڑی بے باکی کے ساتھ چھونے کی کوشش کی ہے اور اس واقعہ کے بعد مسلمانوں کو درپیش مسائل ومباحث کو کربناک انداز میں پیش کیا ہے۔

ناول میں ایک ساتھ تین کہانیاں چلتی ہیں جو بظاہر جدا جدا ہیں۔پہلے قصے کا ہیرو خالد ہے، دوسرے واقعہ میں سلمٰی کا کردار اساسی ہے اور تیسرے میں نعیم کا۔ناول جیسے جیسے آگے کے مراحل طے کرتا ہے، تینوں واقعات اور کہانیاں آپس میں پوری طرح مربوط ہوتی

چلی جاتی ہیں۔ناول میں بظاہر رومانی کہانی کا سہارا لیا گیا ہے لیکن اس رومانی کہانی میں بھی فن کار نے زندگی کے درد وداغ، دکھ سکھ، دھوپ چھاؤں اور نشیب وفراز کو اس ڈھنگ سے سمویا ہے کہ وہ عہد حاضر کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ناول میں تہذیبی وثقافتی تناظر کو بھی مس کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔عہد حاضر کے ثقافتی تناظر میں مسلمانوں نے جس طرح اپنی قدیم مذہبی اقدار وروایات کو فراموش کر دیا ہے، کیا یہ صرف عالمی کلچر کی بنا پر ہوا ہے یا مسلمانوں نے خود کو فکریاتی سطح پر بھی تبدیل کر لیا ہے؟ اس بارے میں فن کار نے کوئی وضاحت نہیں کی ہے اور یہی اس کی انفرادیت ہے۔

ناول میں شفق نے بدلتی ہوئی اقدار وروایات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔
حالی اور مولوی نذیر احمد کے ناولوں کا اصلاحی انداز اور اس عہد کی تہذیبی وثقافتی فضا کے مقابلے آج کا رویہ کافی تبدیل ہو چکا ہے۔لیکن اس حوالے سے طنز کا پہلو بھی ہے کہ انسان نے اپنی شناخت فراموش کر دیا ہے۔بے چہرگی عام ہو چکی ہے کیوں کہ ثقافتی یک جہتی کی یہ روش عملی نہیں بلکہ صرف اور صرف ذہنی ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب حالات تبدیل ہوتے ہیں تو یہی انسان اپنے وحشی صفات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے اور مذہب، نسل اور علاقائیت کے نام پر وہ حرکتیں بھی جائز سمجھی جاتی ہیں جن سے انسانیت کا سر شرم سے جھک جاتا ہے۔

انہوں نے تانیثیت کے مسائل کو بھی چھونے کی کوشش کی ہے۔عہد حاضر میں یہ فکر اپنے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کے ساتھ جس طرح ہمارے یہاں مقبول خاص وعام ہوتی جا رہی ہے، وہ ہماری ثقافت کے لیے مضر ہے۔جہاں تک عورتوں کے مسائل کا سوال ہے، اس پر از سر نو ہمیں بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔لیکن تانیثیت کے نام پر سماج کو دو

حصوں میں بانٹنے کی جو کوشش کی جا رہی ہے، وہ مشرقی ثقافت سے بالکل ہم آہنگ نہیں ہے۔یہ فکر وفلسفہ سیاسی ہو کر رہ گیا ہے اور اس کا مفہوم یہی ہے کہ جس طرح مردوں نے عورتوں کے حقوق سلب کیے ہیں، عورتوں کو بھی چاہئے کہ انھیں اسی طرح اپنا محکوم بنا لیں۔ ظاہر ہے یہ فکر سماج کے لیے مضر ہے۔

شہری کلچر میں آپسی تعلقات کو بھی ناول نگار نے اچھے انداز میں پیش کیا ہے، جہاں لوگوں کے خیالات اتنے تبدیل ہو چکے ہیں کہ وہ کسی ظلم وستم کے خلاف کھڑا ہونا تو در کنار، ٹوکنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کرتے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ہمیشہ ذاتی مفاد کو ترجیح دیتے ہیں۔

شموئل احمد نے افسانوں کے علاوہ اردو ادب کو دو ناول 'ندی' اور 'مہاماری' کے نام سے دیے ہیں۔انہوں نے اپنے کامیاب بیانیہ اور منفرد طرز تحریر سے اردو فکشن میں ایک مخصوص فضا قائم کی ہے۔اپنے افسانوں کے ذریعہ سنجیدہ قاری کے ذہن پر گہرا نقش چھوڑنے والے تخلیق کار نے بحیثیت ناول نگار بھی اپنی شناخت قائم کر لی ہے۔ان کے یہاں ماضی کی صحت مند روایات، حال کے انکشافات اور مستقبل کے خدشات کی کارکردگی دیکھنے کو ملتی ہے۔اکیسویں صدی کی آمد، نئی ٹکنالوجی کی بہتات اور صنعتی نظام کے پروردہ معاشرے میں مغربی ومشرقی تہذیب کے ٹکراؤ کے نتیجے میں جو صورت حال سامنے آئی ہے، اسی کشمکش کے بطن سے شموئل کے فکشن نے جنم لیا ہے۔شموئل احمد عام زندگی میں پیش آنے والے ان واقعات وحوادث کا احاطہ کرتے ہیں جو ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتے ہوئے بھی ہماری نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔ان کا ذہن حساس ہے اس لیے وہ اپنی تخلیقات

میں انسانیت، سماجی سروکار اور سیاسی حالات کو بخوبی برتتے ہیں تا کہ قاری کو انسانی زندگی کے ظاہر و باطن کا صاف تضاد دکھائی دے۔ ساتھ ہی سماج میں پھیلے ہوئے نسلی امتیازات، سیاسی استحصال، فرقہ وارانہ فسادات، دہشت گردی اور معاشرے کی بدعنوانیوں کو موضوع بناتے ہیں۔

شموئل احمد کا پہلا ناول 'ندی' 1993 میں منظر عام پر آیا۔ اس ناول میں انہوں نے عورت کے ہمہ جہت کردار کو ماضی اور حال کے تناظر میں پیش کیا ہے اور مرد و عورت کے مابین قائم شدہ ازلی رشتے اور ان کے جنسی تعلق کو فنی چابک دستی کے ساتھ روشن کیا ہے۔ ساتھ ہی عورت کے احساسات و جذبات، خوشی و غم کے تأثرات اور درد و کرب کے کیفیات کو علامتی سطح پر نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول چار ابواب اور تین کرداروں پر مبنی ہے۔ ہیرو نرگسیت کا شکار ہے۔ اس کے برعکس ہیروئن فطرت سے ہم آہنگی کی طلب گار ہے جب کہ باپ کا کردار ایک معتدل رویے سے دوچار ہے۔ ان تینوں کے مابین رشتوں میں مفاہمت کا عنصر زیادہ نمایاں ہے۔ ناول کی قرأت سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیاں، ان کے راست جذباتی ردعمل، اشیا اور انسانی متعلقات کی جانب غیر فطری رویے کا بیان، فن کارانہ انداز میں ہوا ہے۔

ہندستانی اخلاقیات جو فلسفہ اور مذہب کے اختلاط کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوا ہے، عصر حاضر تک آتے آتے، خصوصاً جنسی اخلاقیات صبر کی صورت اختیا کر گئی ہے جو غیر فطری معلوم ہوتی ہے۔ ہندستانی عورت کو نسوانی شرم و حیا کے نام پر مصنوعی زندگی گزارنے پر مجبور کر دیا گیا ہے۔ شموئل احمد نے اپنے ناول کی ہیروئن کے ذریعہ ان فرسودہ جنسی

اخلاقیات اور رسومات کہنہ پر کاری ضرب لگانے کی کوشش کی ہے:

''تب اس کے ہاتھوں کو اس نے پرے کرنا چاہا لیکن اس نے گرفت سخت کر لی اور سلیپنگ گاؤن کے بٹن کھولنے لگا۔ پھر ایک دو بار گردن ہلا کر اس نے دو چار بوسے لیے... تب کمرے کی زرد روشنی میں اس نے ایک بار اس کو غور سے دیکھا۔ وہ اس کے پستان کو ہاتھوں میں لے کر طرح طرح کی شکلیں بنا رہا تھا... اس نے کتابوں میں پڑھا تھا کہ اس طرح عورت کا پستان ہاتھ میں لے لو اور زور زور سے...''(42)

ندی استعارہ ہے فطری آزادی، بہاؤ، روانی اور نغمگی کا۔ شموئل احمد انسانی زندگی کو ندی کے رخ پر دیکھنے کے مشتاق ہیں۔ ہماری استعماری تہذیب نے آدمی کے فطری بہاؤ پر قریہ قریہ جو بند باندھے ہیں، وہ اسے توڑنے کی دعوت دیتے ہیں۔ ایک اسکالر لڑکی کے کردار کی تخلیق شاید اسی کے پیش نظر کی گئی ہے۔ کردار کی تعمیر میں یہ خیال رکھا گیا ہے کہ یہ کردار اخلاقی اقدار کے امتناع کا استعارہ نہ بن جائے۔ اس کردار کا مسلسل کرب میں مبتلا رہنا اور Male chauvanism سے گاہے بگاہے نفرت کا اظہار، قاری کو تخلیق کار کا ہم نوا بنا دینے میں کامیاب ہے۔ انور پاشا اس ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ندی فکر و فن دونوں ہی اعتبار سے کامیاب ناول قرار پاتا ہے۔ جس میں انہوں نے عورت کے وجود اور اس کی ہمہ جہت شخصیت کو تاریخ کے تناظر اور حال کے بدلتے منظر نامے سے

> ہم آہنگ کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ ناول مرد اور عورت کے ازلی وابدی رشتے اور اس کے جذباتی و جنسی تعلق کو بڑی چابکدستی سے آشکار کرتا ہے۔ علامتی و استعاراتی طرز بیان کے باوجود ترسیل کی سطح پر ناول کہیں بھی ابہام واہمال سے دوچار نہیں ہوتا۔ اساطیری اور دیو مالائی حوالے ناول کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتے ہیں۔" (43)

جنسی اخلاقیات سے انحراف ناول کا مرکزی تھیم نہیں بلکہ اس کا اصل موضوع ماحولیاتی اور ارضیاتی عدم توازن ہے۔ دنیا کا باشعور طبقہ اس خطرے سے مضطرب ہے۔ شموئل احمد نے بھی اسے شدت کے ساتھ محسوس کرنے کی وجہ سے اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے۔ ناول کی پوری فضا سے اس کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ لڑکی کا گھر، گنگا کا کنارہ، کھلی فضا اور اس عالم میں عالم نزع کی کیفیات پر تحقیق کر رہی وہ لڑکی... جو فطری حسن کی دلدادہ ہے، اس کے والد پیڑ پودوں کے شوقین، مختلف اقسام کے پھول اور پیڑ پودے ان کے کمپاؤنڈ کی زینت ہیں۔ گھر کو گنگا ندی کے فطری تناظر سے ہم آہنگ دکھایا گیا ہے۔ مگر یہ ہم آہنگی LTC گھاٹ اور لاش جلانے کے لیے تعمیر شدہ Electric Crematorium سے مجروح ہوتی ہوئی بھی دکھائی دیتی ہے۔

یہ پہلا موقع ہے جب کسی تخلیق کار نے یہ احساس کرایا ہے کہ ماحولیاتی توازن بگڑ رہا ہے، جو انسانیت کے لیے نقصان کا باعث بن سکتا ہے۔ یہ عمل تو اسی وقت شروع ہو گیا تھا جب انسانی آبادی نے State of Nature سے باہر آ کر سماجی اور اخلاقی ضابطوں سے

بندھنے کا معاہدہ کیا تھا۔ پہلے آپس میں، پھر قبیلے کے سرداروں سے، بادشاہوں سے، چرچ اور مندروں سے، حکمرانوں سے اور آخر میں مختلف قیادتوں سے۔ ذی حس اور حیوان ناطق ہونے کے ناطے آدمی نے سب سے پہلے یہ دکھ جھیلا۔ استعماری تہذیب نے سب سے پہلے انسانوں کو اپنی چکی تلے روندا، غیر فطری ضابطے کا مطیع بنا کر انسان کے فطری نشو ونما کو روکا، اور اب یہ افتاد جنگل، ندی، پہاڑ، گاؤں اور شہر پر پڑی ہے۔ اس ناول کی لڑکی اور ندی ایک دوسرے کی علامت ہیں۔ لڑکی ندی کی طرح آزادی، بہاؤ اور بے رخنہ زندگی چاہتی ہے۔ مگر اس کا شوہر اصولوں اور ضابطوں کی آڑ میں ندی پر بند لگانا چاہتا ہے۔ اس روک سے وہ دھیرے دھیرے نفرت کرنے لگتی ہے۔ مگر یہ نفرت اسے انحراف پر نہیں آمادہ کرتی بلکہ ایک ابدی کرب میں مبتلا کر دیتی ہے۔

شموئل احمد کا خیال ہے کہ آلودگی سے آزاد ماحول کا تصور اس وقت تک نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ معاشرے میں بسنے والا انسان جو خود فطری توازن کا ایک حصہ ہے، فطری آزادی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا حق حاصل نہ کر لے۔ عالم نزع کی کیفیتوں پر تحقیق اور لاش جلانے والی بھٹی کے ذریعہ وہ انسانی بھیڑ کو متنبہ کرتے ہیں کہ اگر ایسا ہی ہے تو اجتماعی موت کے لیے تیار ہو جاؤ۔ اس انسانی بھیڑ کا ایک رکن لڑکی کا شوہر بھی ہے جسے فطری توازن کے بگڑنے سے کوئی غرض نہیں۔ شہر کے آلودہ اور گنجان علاقے میں ہی وہ خوش ہے جب کہ لڑکی کا پر فضا مقام سے یہاں آ کر رہنا، اس بات کی جانب اشارہ ہے کہ فطرت انسانی ہاتھوں کے ذریعہ آہستہ آہستہ شکست کھا رہی ہے۔ انسان موت کے دہانے پر کھڑا ہے اور اس کی پوری ذمہ داری انسانی کردار پر ہے۔

ان کے یہاں کردار کے باطن میں اترنے کی کوشش ملتی ہے۔ انسانی نفسیات پر ان کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ وہ اس کی پیچیدہ گرہوں کو جس باریکی اور فن کاری کے ساتھ کھولتے ہیں، وہ انہیں کا حصہ ہے۔ نفسیات کی باریک بینی اور نازک ترین احساسات کی منہ بولتی تصویر کشی کا جو فن شموئل احمد کو حاصل ہے، وہ انہیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتا ہے۔

ایک بدصورت موضوع کو جس فن کارانہ حسن کے ساتھ انہوں نے پیش کیا ہے، وہ قابل ستائش ہے۔ ان کی زبان صاف، شستہ، اور رواں ہے۔ ان کے یہاں کم سے کم الفاظ میں اپنے احساسات کو پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال سے خوب صورت فضا کی تعمیر کرتے ہیں اور احساسات کو واقعات کے ذریعہ اتنے خوبصورت پیرایہ میں بیان کرتے ہیں کہ دل کو چھو جاتا ہے۔ اس ناول پر اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے مشرف عالم ذوقی لکھتے ہیں:

> ”اچھے ناول کبھی کبھی جنم لیتے ہیں۔ ندی جیسا اچھا اور بڑا ناول اردو ادب میں ایک قابل قدر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ عورت اور مرد کے مابین تعلق پر ایک دو نہیں ہزار ہا کہانیاں قلمبند کی جا چکی ہیں، ہر دور میں، ہر زبان میں، جنس کے رشتہ کے وسیع پس منظر میں کچھ نہ کچھ ہمیشہ لکھا جاتا رہا ہے۔ اور ہر بار جب اس رشتے کی کوئی نئی گرہ سامنے آتی ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ یا خدا اس جسم میں کیسے کیسے راز دفن ہیں، کیسی کیسی ان بجھ پہیلیاں۔ کبھی ندی کو غور سے دیکھیے اور محسوس کیجیے۔ روانی سے بہتی ہوئی ندی کی موسیقی پر کان دھریے۔ شموئل نے ندی کا سہارا لے کر عورت کی تہہ دار معنویت اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو اظہار کی زبان دی ہے اور محض کامیاب ہی نہیں ہوئے بلکہ اردو کو ایک نہ بھولنے والا شاہکار دے کر حیرت زدہ بھی کر گئے ہیں....۔ عورت کی ذہنی، جسمانی آزادی کو ایک بڑے وسیع کینوس پر جو کوڈ اور استعارہ شموئل احمد نے فراہم کیا ہے، اس کی تعریف کرنی ہوگی۔ کتاب شروع سے آخر تک پیچیدہ ہوتے ہوئے بھی ندی کو تیز تند موجوں کی طرح بہا لے جاتی ہے۔ جو نفسیاتی پیچیدگیاں اور محض دو کردار کے توسط سے جنم لینے والے Events شموئل نے اس ناولٹ میں جمع کیے ہیں، ان کے انداز شاعرانہ ہوتے ہوئے بھی اپنی جامعیت میں ایک جہاں کشادگی لیے ہوئے ہیں۔“(44)

’مہا ماری‘ (2003) شموئل احمد کا دوسرا ناول ہے۔ اس میں عصری زندگی کی تصویر اور سیاسی و اخلاقی برائیوں کو پیش کیا گیا ہے، خصوصاً ذات پات، فرقہ واریت، اخلاقی پستی اور بے ضمیری جو سیاسی فضا کی تشکیل میں اساسی کردار ادا کرتے ہیں ان کی وجہ سے پیدا شدہ ماحول کو گرفت میں لانے کی سعی ملتی ہے۔

شموئل احمد جس موضوع کو اٹھاتے ہیں اس سے مکمل انصاف کرتے ہیں۔ جنس ہو یا سماجی اور سیاسی بصیرت، پوری ہنرمندی کے ساتھ اس پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ ان کے

یہاں جنس کے ساتھ سیاسی اور سماجی شعور کی سچی تفہیم ملتی ہے۔ انہوں نے جس نزدیکی سے سیاست اور ثقافت کا مطالعہ کیا ہے، وہ کم لوگوں کو نصیب ہے۔ وہ ریاستی حکومت کے شعبۂ انجینیر نگ میں اعلا عہدے پر فائز تھے۔ سیاسی گراوٹ اور سماجی اتھل پتھل کو انہوں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے بلکہ وہ سیاست کے شکار بھی ہوئے ہیں۔ وہ سیاست، ٹھیکے داری اور بیوروکریسی کے آپسی Nexus سے اچھی طرح واقف ہیں۔ ناول 'مہاماری' میں انہوں نے اسی تعلق کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ سیاست دانوں کی بددیانتی، خودغرضی اور شطرنجی چالوں کو کچھ اس طرح سے اجاگر کیا ہے کہ یہ بدنما چہرے نقاب میں رہتے ہوئے بھی قاری کو صاف نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ موضوعات جس سنجیدہ برتاؤ کے متقاضی ہیں، ناول میں اس کا فقدان پایا جاتا ہے۔ صحافیانہ اور سپاٹ بیانیہ قاری کو آگہی تو ضرور عنایت کر دیتا ہے لیکن اس کی فکر کو متحرک کر دینا اس کا حصہ نہیں۔ شموئل احمد یہاں کامیابی سے ہم کنار ہوتے نظر نہیں آتے اور یہ فنی انسلاک سے غیر مربوط ہونے کی بنا پر ہوا ہے۔ جب کہ 'ندی' میں وہ زیادہ کامیاب ہوئے ہیں۔

'تین بتی کے راما' (1991) علی امام نقوی کا ناول ہے۔ اس ناول میں ممبئی کی سماجی زندگی کو بدلتے ہوئے ثقافتی تناظر میں پیش کیا گیا ہے جس میں بڑے شہروں اور مادیت زدہ معاشرے کی خوبیاں اور خامیاں یکجا نظر آتی ہیں۔ دولت کی افراط اور اس کی بنا پر پیدا ہونے والی ذہنی و نفسیاتی پیچیدگی، جس میں شراب اور عصمت دونوں سے استفادے کی روایت مستحکم نظر آتی ہے۔ ہر طرح کی آسانیوں کے باوجود انسان نفسیاتی اور وسیع معنوں میں روحانی سطح پر بے چین ہے۔ شراب اور پارٹی وغیرہ کے نام پر سکون و اطمینان تلاش

کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس کلچر نے ہم جنسی کی روایت کو بھی جنم دیا ہے۔ جنسی خواہشات کی تکمیل کے لیے ملازموں کا استعمال، ایک دوسرے سے بیویوں کی ادلا بدلی (Swapping) اور ان کے نوجوان ثروت زدہ بچے بھی بوقت ضرورت اپنی جنسی خواہشات کی تکمیل کے لیے ان ملازموں کو استعمال کرتے ہیں:

> ''اُپن کلچر بھی دیکھا اور مجا بھی کیا، — مزہ — 'بولے تو چانس ملا ترے کو؟ ہاں ہاں کیا بولتا ہے یار کیا سکو؟ سکو، سالے تو نے پھر سکو کا نام لیا، بے بی اور اس کی سہیلی، بے بی بولے تو الیشا بے بی اپن تو بولا کہ اس کا منگنی....تو کیا ہوا پیارے وہ دونوں V.C.R. پر B.F. چلایا۔ تو بھی دیکھا؟ تھوڑا تھوڑا۔ اکھا گائے کو نہیں دیکھا....ارے وہ دونوں بیچ بیچ میں گھڑی گھڑی پانی مانگتا تھا۔ بعد میں اپن دونوں کو پانی پلایا۔ اور بڈھا بڈھی؟ وہ لوگ لوناوالا گیا۔''(45)

عصرِ حاضر میں ماس میڈیا اور گلوبلائزیشن کی زائیدہ کلچر نے تہذیبی اقدار ہی کو یکسر بے معنی قرار دے دیا ہے۔ اس کے اثرات بڑے شہروں پر زیادہ مرتب ہوئے ہیں۔ دور دراز مقامات ابھی اس کلچر سے محفوظ ہیں۔ ناول میں تاجر، سرمایہ دار، ان کے گھر کے افراد اور ملازمین کے درمیان جو تعلقات بنتے ہیں انھیں پیش کیا گیا ہے۔ ان کے مابین ایک خاموش معاہدہ ہوتا ہے جس کے تحت سیٹھ ساہوکاران ملازمین کو اپنے ڈھنگ سے استعمال کرتے ہیں۔ یعنی انسان بھی اب دیگر اشیا کی طرح استعمال کے لائق ہو گیا ہے جس

کے عوض اسے چند سکے مل جاتے ہیں۔ اسی طرح فارم ہاؤسز، پکنک مراکز اور پرسنل بیڈ روم میں اس نئے معاہدے کی عمرانی تکمیل و توثیق ہوتی رہتی ہے اور اس طبقہ کی شرافت کو بھی کوئی گزند نہیں پہنچتا۔ کبھی کبھی معاملات غلط رخ بھی اختیار کر لیتے ہیں اور یہ کالے کارنامے منظر عام پر آجاتے ہیں۔ ایسی حالت میں انھیں اپنے سماجی مرتبہ اور وقار کی گراوٹ کا احساس ڈسنے لگتا ہے:

> ''سیٹھانی کے غصہ کا دریا اپنا رخ تبدیل کر چکا تھا۔ کچھ تو اسٹیٹس کا خیال کرتے ...... وہ دو کوڑی کا ڈرائیور ہمارے گھر آکر ہمیں گالیاں دے گیا اس نے تمہارے سامنے مجھے اپنے ساتھ سلانے کی بات کی۔ کیونکہ تم نے اس کی دو کوڑی کی پریمیکا کو اپنے بیڈ پر بلایا تھا۔ اسے اپنے ساتھ سلایا تھا...... مجھے تمہاری حرکت پر نہیں، تمہاری چوائس پر اعتراض ہے۔ کتنا گھٹ گیا ہے تمہارا ٹیسٹ۔ جھاڑو کٹکا کرنے والی سکو بائی.... چھی چھی چھی.....'' (46)

اس اقتباس سے بدلتے ہوئے تہذیبی معیار کی وضاحت ہوتی ہے۔ بیوی کو اپنے شوہر پر اعتراض اس وجہ سے ہے کہ کم رتبہ عورت سے اس نے اپنی جنسی خواہش کی تکمیل کی۔ اسے اس کے عمل پر کوئی اعتراض نہیں۔ اگر یہی واقعہ ایک گاؤں میں ہو تو وہاں کیا سے کیا ہو جائے۔ لیکن اس ثقافت کی خاصیت یہ ہے کہ اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ اسی لیے کسی پر کسی کو انگلی اٹھانے کی ہمت نہیں اور اسے آزادی کا نام دے کر بڑھاوا دینے کی کوشش کی جارہی ہے۔

مشرف عالم ذوقی ایک زود نویس فکشن نگار ہیں جن کی اب تک درجن بھر تخلیقات

منظر عام پر آچکی ہیں۔ ان میں بیان، ذبح، پو کے مان کی دنیا، پروفیسر ایس کی عجیب داستان وایا سونامی، لے سانس بھی آہستہ، آتش رفتہ کا سراغ، نالۂ شب گیر، نیلام گھر وغیرہ شامل ہیں۔ مشرف عالم ذوقی موضوعاتی ناول نگاری میں خاص مہارت اور Expertise رکھتے ہیں، وہ جو کچھ بھی لکھتے ہیں اس میں ان کی سوچ کا عنصر غالب رہتا ہے اور پوری سچائی کے ساتھ ملک و معاشرہ اور تہذیب و تمدن کے ٹوٹتے بکھرتے تانے بانے کے کرب کو پیش کرتے ہیں۔ ذوقی کے یہاں موضوعاتی تنوع تو ہے ہی ساتھ ہی حقیقت کی تہ تک جھانکنے والی بصارت بھی ہے جو نہ صرف مسائل تک پہونچتی ہے بلکہ ان کا حل بھی پیش کرتی ہے۔

مشرف عالم ذوقی کا ناول 'پو کے مان کی دنیا' 2000 میں شائع ہوا۔ اس ناول میں پاپولر کلچر اور اس کی زائیدہ نئی نسل کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ ہماری نئی نسل جو سنیما، ٹی وی، کمپیوٹر اور انٹرنیٹ کی زائیدہ ہے اور اسی کی چھاؤں میں پلی بڑھی ہے، یہ نسل اپنے والدین، بچے، ماحول، سماج اور ثقافت سے کوسوں دور ہو چکی ہے۔ عالم کاری اور گلوبلائزیشن کے نام پر جس ڈھنگ سے ایک صارفیت زدہ اور ہوس زدہ تہذیب و ثقافت تشکیل پا رہی ہے اور معاصر نسل پر اس کے جو منفی اثرات ہو رہے ہیں، اس کی وجہ سے ان کے نزدیک روحانی اقدار و عقائد اور اداب و اخلاقیات وغیرہ صرف فلسفہ یا بلفظ دیگر بکواس ہو کر رہ گئے ہیں۔ ان کے پاس اپنے بچوں یا والدین کے لیے وقت نہیں ہے۔ ایسی صورت حال میں جو افراتفری ہمارے معاشرے میں سرایت کرتی جارہی ہے، اس کے بھیانک اور دل دوز نتائج بھی ایک حد تک ہمارے سامنے آچکے ہیں۔ شراب اور دیگر نشہ آور اشیا کا بڑھتا ہوا استعمال، پورن سنیما کی مقبولیت اور اس کی عملی صورت تقریباً ہر روز

اخبارات کے حوالے سے ہم پڑھتے رہتے ہیں۔ جنسی جرائم کی بڑھتی ہوئی شرح اور وقت سے پہلے ہی بلوغت کی بڑھتی تعداد کے لیے جہاں دیگر عوامل واسباب کارفرماں ہیں وہیں ایک بڑے سبب کے بطور 'پورن سائنس' کے تفاعل سے انکار ممکن نہیں۔ لباس کی ڈیزائننگ اور اسٹائل میں ان لباسوں کو ترجیح دی جاتی ہے جو عریاں ہوں، تعلیم کی جگہ، فیشن کی مقبولیت بڑھ رہی ہے۔ یہ تمام عناصر اس گلوبل کلچر کی زائیدہ ہیں جو ایک حد تک ہماری ثقافت میں سرایت کر چکے ہیں۔ مشرق ابھی اس کو اپنا رہا ہے جبکہ مغرب کا فکریاتی ماحول اب خود کو اس سے الگ کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے کیوں کہ اس نے اس کے نتائج دیکھ لیے ہیں۔ بشرف عالم ذوقی نے ان مباحث ومسائل کو سنجیدگی سے پیش کیا ہے تاکہ قاری ان کے منظر اور پس منظر کو سامنے رکھ کر اپنی فکریاتی راہ تشکیل کر سکے۔ ناول نے عریاں لباس کی عکاسی بڑے شفاف انداز میں کی ہے:

"میری نظر نے ایک بار پھر اس کا تعاقب کرنا چاہا مگر ہر بار بیٹی کا
جسم آڑے آتا رہا۔ وہی تنگ کپڑوں میں ایک کھلا جسم... جسے
دیکھتے ہوئے باپ اپنی نظروں میں ننگا ہو جاتا ہے..." (47)

اسی طرح ماں باپ اور نئی نسل کے بچوں کے آپسی تعلقات کی وضاحت بھی ذیل کے اقتباس سے ہوتی ہے:

"آپ کس زمانے میں رہتے ہیں... اور ہمیں کیا بنانا چاہتے ہیں
... ہم نہیں بن سکتے ... Remember آپ نے ہمیں پیدا نہیں
کیا... کوئی احسان نہیں کیا... آپ نہیں پیدا کرتے ہیں ... نہ

کرتے... کوئی نہ کوئی Womb ہمیں بنانے اور دنیا میں پھینکے
کے لیے تیار رہتی ہے... ہم ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو نہیں لیتے...
لیکن ڈیڈ... گھر کے مہمانوں کی بے عزتی کر کے آپ نے اچھا
نہیں کیا... یہ ویلسی ہے، ویلسی گوا سے آئے ہیں... دہلی میں تین
سال گزر گئے... کوئی نہیں... دوردرشن کے لیے یہ پروگرام بناتے
ہیں... ہم ایک میوزک پروگرام کرنے جا رہے ہیں اس لیے میں
نے ویلسی کو روک لیا ہے... اپنے کمرے میں رات کو بس ڈیڈ آئی
ڈونٹ کیئر۔" (48)

ناول میں بنیادی مسئلہ دو نسلوں کی تہذیبی وثقافتی ٹکراؤ کا ہے۔ ایسا نہیں کہ ناول نگار نے اپنی قدیم ثقافت کو آئیڈیل کے بطور پیش کیا ہے بلکہ اس نے اس ڈھنگ سے مشرقی ثقافت کو پیش کیا ہے کہ اس کی غیر مقبولیت کے عناصر واضح ہو جاتے ہیں اور اس کی کمزوریاں بھی سمجھ میں آ جاتی ہیں۔ گویا حقیقت مطلقہ اور مکمل سچائی کا تصور ہی غلط ہے۔ اس لیے جہاں کہیں خوبیاں ہوں گی ان میں خامیوں کا وجود بھی ضروری ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ کہیں زیادتی خوبیوں کی ہوگی تو کہیں خامیوں کی، اس میں ترجیح انفرادی مسئلہ ہے۔

☆☆

حواشی

(1) قاضی افضال حسین (مدیر)، تنقید (شش ماہی۔موضوع: بیانیات)۔شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔2011۔صفحہ 195۔

(2) ایضاً۔صفحہ 196۔

(3) ایضاً۔صفحہ 196۔

(4) ایضاً۔صفحہ 44۔

(5) ایضاً۔صفحہ 45۔

(6) گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات: تشکیل وتنقید۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2009۔صفحہ 12۔

(7) An Introduction to the Structural Analysis: by Roland Barthes and Lionel Duisit. Source: New Literary History, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975) Page. No. 241

(8) Ibid, Page. No. 243

(9) ناصر عباس نیر، لسانیات اور تنقید۔مکتبہ اسلوب، کراچی۔2009۔صفحہ 112۔

(10) An Introduction to the Structural Analysis: by Roland Barthes and Lionel Duisit. Source: New Literary History, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975) Page. No. 243

(11) Ibid, Page. No. 252

(12) قاضی افضال حسین (مدیر)، تنقید (شش ماہی۔موضوع: بیانیات)۔شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔2011۔صفحہ 62۔

(13) گوپی چند نارنگ (مرتب)، اطلاقی تنقید: نئے تناظر۔ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی۔2003۔صفحہ 244۔

(14) احمد صغیر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ (1980 کے بعد)۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2009۔صفحہ 53۔

(15) ایضاً۔صفحہ 45۔

(16) وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔ناشر نئی آواز، نئی دہلی۔1990۔صفحہ 14۔

(17) ایضاً۔صفحہ 9۔

(18) وارث علوی، تین نئے افسانہ نگار: انور خان سلام بن رزاق اور الیاس احمد گدی، مشمولہ: جواز، جنوری/مئی 1983۔صفحہ 28۔

(19) گوپی چند نارنگ، فکشن کی شعریات۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2009۔صفحہ 288۔

(20) سید محمد اشرف، کہانی اور میری کہانی، مشمولہ: نیا افسانہ: مسائل اور میلانات۔ قمر رئیس (مرتب)، اردو اکادمی، دہلی۔ صفحہ 171-170۔

(21) شافع قدوائی، شعر و حکمت۔ ایوان اردو، حیدر آباد۔ دور سوم کتاب 4-3۔ صفحہ 318۔

(22) سید محمد اشرف سے ایک ملاقات، بیگ احساس- طارق چھتاری، شعر و حکمت۔ ایوان اردو، حیدر آباد۔ دور سوم، کتاب 4-3۔ صفحہ 149-148۔

(23) ایضاً۔ صفحہ 142۔

(24) قاضی افضال حسین (مدیر)، تنقید (شش ماہی۔ موضوع: بیانیات)۔ شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔ 2011۔ صفحہ 9۔

(25) ایضاً۔ صفحہ 10-9۔

(26) ایضاً۔ صفحہ 12-10۔

(27) قاضی افضال حسین (مدیر)، تنقید (شش ماہی۔ موضوع: بیانیات)۔ شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔ 2011۔ صفحہ 12۔

(28) ایضاً۔ صفحہ 13۔

(29) ایضاً۔ صفحہ 16۔

(30) سید محمد اشرف سے ایک ملاقات، بیگ احساس- طارق چھتاری، شعر و حکمت۔ ایوان اردو، حیدر آباد۔ دور سوم، کتاب 4-3۔ صفحہ 149۔

(31) گوپی چند نارنگ (مرتب)، اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ 1981۔ صفحہ 116۔

(32) طارق چھتاری، جدید افسانہ: اردو- ہندی۔ اردو اکیڈمی، دہلی۔ 2009۔ صفحہ 117۔

(33) پیغام آفاقی، مکان۔ فکشن اکادمی، دہلی۔ 1989۔ صفحہ 27۔

(34) منصور خوشتر (مدیر)۔ دربھنگہ ٹائمز (سہ ماہی۔ ناول نمبر) شوکت علی ہاؤس، پرانی منصفی، لال باغ، دربھنگہ، بہار۔ 2016۔ صفحہ 50۔

(35) غضنفر، پانی۔ ناشر غضنفر، دہلی۔ 1989۔ صفحہ 77۔

(36) منصور خوشتر (مدیر)۔ دربھنگہ ٹائمز (سہ ماہی۔ ناول نمبر) شوکت علی ہاؤس، پرانی منصفی، لال باغ، دربھنگہ، بہار۔ 2016۔ صفحہ 34۔

(37) منصور خوشتر (مدیر)۔ دربھنگہ ٹائمز (سہ ماہی۔ ناول نمبر) شوکت علی ہاؤس، پرانی منصفی، لال باغ، دربھنگہ، بہار۔ 2016۔ صفحہ 34۔

(38) علی احمد فاطمی، غضنفر بحیثیت ناول نگار، مشمولہ: ہم عصر اردو ناول، ایک مطالعہ۔ قمر رئیس- علی احمد فاطمی (مرتبین)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ۔ 2010۔ صفحہ 153۔

(39) انور پاشا، معاصر اردو ناول کے تہذیبی و سماجی سروکار، مشمولہ: ہم عصر اردو ناول: ایک مطالعہ۔ قمر رئیس- علی احمد فاطمی (مرتبین)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ۔ 2010۔ صفحہ 25۔

(40) منصور خوشتر (مدیر)۔ دربھنگہ ٹائمز (سہ ماہی۔ ناول نمبر) شوکت علی ہاؤس، پرانی منصفی، لال باغ، دربھنگہ، بہار۔ 2016۔ صفحہ 46۔

(41) اقبال مجید، نمک۔ ناشر اقبال مجید، الہ آباد۔ 1999۔ صفحہ 125۔

(42) شموئل احمد، ندی۔ شانتی پستک مندر، دلی۔ 1998۔ صفحہ 46۔

(43) انور پاشا، معاصر اردو ناول کے تہذیبی و سماجی سروکار، مشمولہ: ہم عصر اردو ناول: ایک مطالعہ۔ قمر رئیس۔ علی احمد فاطمی (مرتبین)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ۔ 2010۔ صفحہ 24۔

(44) منصور خوشتر (مدیر)۔ دربھنگہ ٹائمز (سہ ماہی۔ ناول نمبر) شوکت علی ہاؤس، پرانی منصفی، لال باغ، دربھنگہ، بہار۔ 2016۔ صفحہ 26۔

(45) علی امام نقوی، تین بتی کے راما۔ قلم پبلی کیشنز، ممبئی۔ 1991۔ صفحہ 16۔

(46) ایضاً۔ صفحہ 146۔

(47) مشرف عالم ذوقی، پوکے مان کی دنیا۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ صفحہ 115۔

(48) ایضاً۔ صفحہ 78۔

ماحصل

شعریات کی اصطلاح بہت وسیع مفہوم میں مستعمل ہے۔شعریات کی قدیم روایات کے مطابق کسی بھی فن یا ادب کی شعریات وہ علوم وفنون ہیں، جن کے ذریعہ اس فن یا ادب کی تعبیر و تفہیم ممکن ہوتی رہی ہے۔مثلاً شاعری کی تنقید وتوضیح کے لیے ضروری سمجھے جاتے رہے روایتی علوم جیسے علم معانی، علم بیان، علم بدیع، علم عروض وغیرہ کہ ان کے ذریعہ ہی شعر کی خوبیوں اور خامیوں کو جانچا اور پرکھا جاتا رہا ہے نیز یہ کہ شعریات کو عام طور پر شاعری سے ہی متعلق سمجھا جاتا رہا۔لیکن نئی تنقید جو خاص طور سے مابعد جدیدیت کا حصہ ہے، شعریات کو جملہ اصناف ادب کے ذیل میں قائم کرنا چاہتی ہے اور اب ہمارے یہاں بھی یہ تصور ایک حد تک عام ہو چکا ہے کہ شعریات قرأت کا ایک طریقہ ہے جس کے وسیلے سے ہم متعلقہ صنف کی تخلیقی قواعد اور اس کے معنیاتی نظام کی تعبیر کو ممکن بناتے ہیں۔اس

تصور کے اولین بنیاد گزاروں میں روسی ہیئت پسند ولادمیر پروپ اور فرانسیسی ماہر بشریات لیوی سٹراس بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ولادمیر پروپ نے 1928 میں ایک کتاب Morphology of the Folktale کے نام سے لکھی، جس میں انہوں نے روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ پیش کیا اور بیانیہ کے مطالعہ کی ایک نئی راہ کھولی۔ ولادمیر پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کی فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے مطالعہ کے لئے ایک روشن مثال کا کام کیا۔ ولادمیر پروپ بنیادی طور پر ہیئت پسند تھا جس نے روسی ہیئت پسندوں کی روایات کا پورا فائدہ اٹھایا اور بیانیہ کی شعریات کے تعین کی سمت میں نیا قدم اٹھایا۔ ولادمیر پروپ سے پہلے نیکولے وسے لووسکی اور بیدیئر بھی روسی لوک کہانیوں پر کچھ کام کر چکے تھے مگر پروپ کی اولیت یہ ہے کہ اس نے جملے کے تجزیے کو ماڈل بنایا اور لوک کہانیوں کی پرتیں کھولتے ہوئے ان کی آرکی ٹائپ تک پہنچ گیا۔ یوں اپنے تجزیے سے ولادمیر پروپ نے نہ صرف روسی لوک کہانیوں کی گرامر کی دریافت کی بلکہ یہ ثابت کر دیا کہ بیانیہ اپنی بناوٹ کے اعتبار سے جملے کی ساخت کا تتبع کرتا ہے۔ ولادمیر پروپ کے برعکس کلاڈ لیوی سٹراس کا موضوع لوک کہانیوں کی ہیئت نہیں بلکہ لوک کہانیوں کی اصل یعنی متھ ہے، جس سے چھوٹی بڑی کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ لیوی سٹراس ایک ماہر بشریات تھا اس لئے اس کی نظر میں ثقافت کی جڑیں ان متھ میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ لیوی سٹراس کی انقلاب آفریں کتاب Structural Anthropology، 1958 میں پیرس میں شائع ہوی۔ ولادمیر پروپ کے برعکس لیوی سٹراس متھ کے تجزیے کے ذریعہ انسانی ذہن کی اصل تک پہنچنا چاہتا تھا۔

اس تصور تنقید پر کام کرنے والوں میں ہرمن نارتھروپ فرائی کا نام بھی اہمیت رکھتا ہے۔ شعریات کی بحث میں نارتھروپ فرائی کی حیثیت ولادمیر پروپ، لیوی سٹراس اور

گریما، تو دوروف اور ژینت کے بیچ ایک جزیرہ کی سی ہے۔ اس نے ادبی تنقید کو جو سسٹم دینے کی کوشش کی، اس کا کوئی واضح تعلق پہلے آنے والوں میں سے نہیں ہے لیکن اس کو پوری طرح سے ماقبل روایت سے الگ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ نارتھروپ فرائی کی شہرہ آفاق کتاب Anatomy of Criticism، 1957 میں پرنسٹن یونیورسٹی پریس سے شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب میں اس نے کہا ہے کہ ادبی تنقید میں بحث فقط 'لکھے' ہوئے لفظ تک محدود کیسے رہ سکتی ہے جب تک مختلف متون کی مشترکہ اور مختلف خصوصیات کے مطالعہ اور مختلف اصناف کے مطالعہ سے حاصل ہونے والے 'علم' کے ذریعے یہ معلوم نہ ہو کہ ادب کی نوعیت و ماہیئت کیا ہے، نظم و نثر کے امتیازات کیا ہیں، اساطیر و رزمیہ اور ناول و افسانہ کا فرق کیا ہے۔ یا مختلف اصناف کو پڑھتے ہوئے ہماری توقعات کیا ہوتی ہیں، یا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ ہم کن تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ نارتھروپ فرائی کی Anatomy of Criticism ادبی تنقید میں سنگ میل کا درجہ اس لئے رکھتی ہے کہ اس نے اس میں اس بات پر اصرار کیا ہے کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ ضابطۂ علم ہے اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو، یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول و قوانین کا تعین کرے اور انہیں منظم و منضبط کرے۔ نارتھروپ فرائی کا کہنا ہے کہ 'شعریات کے نظام' کے تصور کے بغیر تنقید اس پراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو۔ نارتھروپ کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ نارتھروپ فرائی نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی وہ ہر اعتبار سے حوصلہ مندانہ اور قابل قدر ہے۔ نارتھروپ فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شعریات کی کلی نظام کے مقدمے کو پوری قوت سے پیش کیا۔ نارتھروپ فرائی کے نظریے کی رو سے فکشن کو دو طرح سے دیکھا جا

سکتا ہے۔ایک کو وہ 'اطواری نظام' اور دوسرے کو 'صنفی نظام' کہتا ہے۔

ولادمیر پروپ کے نظریات کو آگے بڑھانے والوں میں اے جے گریما کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔اس کی کتاب Stracturale Semantique، 1966 میں پیرس سے شائع ہوئی۔یہ کتاب ولادمیر پروپ کے نظریہ کی نئی توضیح وتصریح پیش کرتی ہے۔گریما نے اپنے نظریہ کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیہ پر رکھی ہے، نیز جہاں پروپ نے صرف فاک ٹیل یعنی لوک کہانیوں کو موضوع بنایا تھا، گریما نے بیانیہ کی متعدد شکلوں پر نظر ڈالی اور پورے بیانیہ کی شعریات کے تعین کی کوشش کی۔گریما نے وضاحت کی کہ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنی کے امتیازات 'سیم' یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔چنانچہ اصولی طور پر تاریک کے معنی روشن کے تضاد سے یا اوپر کے معنی نیچے کے تصور سے متعین ہوتے ہیں۔یہی دوطرفہ تضاد مرد عورت، عمودی افقی، انسان جانور، وغیرہ میں بھی ملتا ہے۔

زویتان تودوروف کا کام بھی فکشن کی شعریات کے سلسلے میں بے حد اہم ہے۔وہ ولادمیر پروپ اور گریما سے بھی آگے کی بات کرتا ہے۔بلکہ تودوروف اگلوں کے خیالات کو اور زیادہ روشن کر کے انھیں ایک نئی نظریاتی شکل عطا کرتا ہے۔اس کی شہرۂ آفاق کتاب Grammaire Du Decameron، 1969 میں شائع ہوئی، جس میں اس نے ولادمیر پروپ کے اصولوں کی روشنی میں بوکاشیو کے فکشن کا تجزیہ کیا۔تودوروف نے پروپ کی تحقیقات پر خاصا اضافہ کیا اور اپنے نظریے کا 'Decameron' پر اطلاق کر کے اس کی وضاحتیں بھی کیں۔اس کا زور فکشن کی گرامر کے تعین پر ہے۔اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فکشن میں تین جہات (Aspects) ضروری ہیں۔معنیاتی جہت (Semantic Aspect) یعنی مواد کی جہت، نحویاتی جہت (Syntactical Aspect) یعنی مختلف اجزا میں ترتیب کی

جہت اور لفظیاتی جہت (Verbal Aspect) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعین کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔اس تصور تنقید کو اور واضح کرنے میں ژیرار ژینت نے بھی بڑا رول ادا کیا ہے۔ژینت نے اپنے بحث انگیز تصنیف Frontiers of Narrative میں بیانیہ کے مسائل کا جو جائزہ لیا تھا اس پر آنے والے بہت کم اضافہ کر سکے ہیں۔

میں نے اپنے مقالہ کے پہلا باب 'فکشن کی شعریات: اصول ومباحث' میں شعریات کی تعریف، اوصاف اور تفاعل پر تفصیلی بات کرتے ہوئے عہد بعہد اس پر ماہرین کی نظریات کا جائزہ لیا ہے۔ایلکس پریمنگر، ٹی وی ایف بروگن، زویتان تودوروف اور پیٹر بروک جیسے مغربی ناقدین کی آرا کے ساتھ ساتھ اردو ناقدین میں وہاب اشرفی اور ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کی نظریات کو بھی تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔اس کے علاوہ شعریات سے متعلق نئے تصورات پیش کرنے والوں میں کلاڈ لیوی سٹراس، ہرمن نارتھروپ فرائی، ولادمیر پروپ، ژیرار ژینت، فردی نان سوسیئر، رومن جیکب سن، جوناتھن کلر، رولاں بارتھ، ژاک لاکاں، مشل فوکو، جولیا کرسٹیوا، ژاک دریدا، پال ڈی مان، جیفری ہارٹ من اور جے ہلس ملر وغیرہ کے ان نظریات کا اختصار کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے جو فکشن شعریات میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔نیز 'فکشن شعریات کی معنیاتی جہت' کے تحت ادبی معنیات میں 'صداقت وہم آہنگی'، 'استعاریت' اور 'داخلیت' پر مختصر روشنی ڈالی گئی ہے۔ایسے ہی صرفی ونحوی جہت کے ضمن میں ٹائم، وژن، موڈ اور 'وائس' پر بھی گفتگو کی گئی ہے۔یہ موضوعات اپنی حد درجہ اہمیت کی وجہ سے یقیناً قابل توجہ ہیں۔

دوسرا باب 'اردو افسانہ اور ناول کی شعریات کا فرق وامتیاز' کے تحت اردو ادب کے ان دونوں اصناف کی شعریات کا بالتفصیل جائزہ لیتے ہوئے ان کی مشترک شعریات پر

بھی پوری گفتگو کی گئی ہے۔اس ضمن میں ان سوالات پر خاص توجہ دی گئی ہے کہ ان اصناف کے فن کے باب میں شعریات کیا ہے؟ اس کے مضمرات کیا ہیں؟ فنی اور فکری اساس کی ہم آہنگی میں ان کو الگ کیسے کیا جا سکتا ہے؟ اور چونکہ شعریات کی وجودیاتی نظام کی تفہیم کے بغیر ہم ان باتوں کو سمجھ نہیں سکتے اور نا ہی کسی مخصوص فن/صنف کی شعریات کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔اس لیے ان اصناف کے انھیں پہلوؤں کو اس مطالعہ میں بنیاد بنایا گیا ہے اور انھیں کی توسیعات میں ان کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔نیز قدیم شعریات کی مسلسل منطق سے بتدریج نئی شعریات کی تشکیل کی جانب پیش قدمی کے ارتقائی سفر کا بھی تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے اور ثقافتی متن کی مسلسل منطق سے روشنی حاصل کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچا گیا ہے کہ جدید اردو افسانہ اور ناول تاریخ، تہذیب اور اساطیر جیسے نشانات کو اس طور پر قبول کرنے کے حق میں نہیں ہیں، جس طرح ماقبل شعریات اور اسالیب بیان میں ان کو قبول کرنے کی روایت و نہج قائم تھی۔

تیسرا باب 'اردو ناول کی شعریات کی معنیاتی جہت' کے ذیل میں ناول کی معنیاتی جہت پر گفتگو کرتے ہوئے امیجری، تھیم، ٹون اور ٹینشن پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔نیز فکشن کی معنیاتی جہت میں 'پلاٹ و کردار' کی حد درجہ اہمیت کے پیش نظر ان پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

چوتھا باب 'اردو ناول کی شعریات کی نحوی و صرفی جہت' میں ترسیل و ابلاغ میں لفظ کے بنیادی و کلیدی رول کے پیش نظر لفظ و معنی کے رشتوں اور ان رشتوں کی نوعیت پر باریک نظر ڈالی گئی ہے۔اس ذیل میں ارسطو سے لے کر سوسیئر تک کے نظریات کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ارسطو نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف "Poetics" میں المیے کی بحث میں پلاٹ، کردار، کتھارسس وغیرہ امور سے بحث کرتے ہوئے زبان اور اس کے استعمال سے متعلق

بھی اپنی رائے ظاہر کی ہے۔بعد ازاں رومن شاعر ہورس نے ارسطو کے نظریہ سے استفادہ کرتے ہوئے الفاظ سے متعلق ارسطو کی رائے کو وضاحت کے ساتھ پیش کیا اور اس کے بعد لونگائنس نے ان نظریات کو اور بھی واضح کیا۔اسی باب میں 'لفظوں کا انتخاب و استعمال' عنوان کے تحت زمانی ترتیب کے اعتبار سے اردو کے پانچ اہم ناولوں کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے اور 'جملوں کی ساخت و ترتیب' عنوان کے تحت مزید پانچ ناولوں کا تجزیہ بھی اس باب میں شامل ہے۔

پانچواں باب 'اردو ناول کی شعریات کی فنی و بیانیاتی جہت' میں 'بیانیہ کی حرکیات' کے ذیل میں بیانیہ کے خدوخال اور اس کی ساخت کو جاننے کی کوشش کی گئی ہے۔بیانیات اب ایک موضوع علم ہے جس کو Narratology کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔اس میں بیانیہ کے دائرہ عمل کو پیش کرتے ہوئے اس کی حرکیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔'موضوع، کردار نگاری، زبان وغیرہ' ذیلی عنوان کے تحت ہم عصر اردو ناولوں کا مطالعہ کیا گیا ہے اور جدیدیت کے زیر اثر اردو فکشن جن علامات و استعارات میں الجھ کر معمہ بن گیا تھا، اس سے موجودہ نسل نے کس طرح آزادی حاصل کی اور اپنی جداگانہ شناخت قائم کی اس کو آشکارا کیا گیا ہے۔

اس مقالہ سے نہ تو کوئی بلند بانگ دعوا کرنے کی میری بساط ہے اور نہ ہی اس کا کوئی جواز۔ہاں اتنا میں پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس مقالہ کے بعد ناول کی شعریات کی طرف ناقدین و قارئین کی توجہ ضرور مبذول ہوگی اور اس سمت میں مزید پیش رفت کے لیے یہ مقالہ محرک کا عمل انجام دے گا۔اس مقالہ سے متعلق ناقدین و قارئین کا کوئی مشورہ، کوئی راہنمائی مجھے بصد عجز و انکسار قبول ہوگا۔

☆☆

کتابیات

(الف) بنیادی مآخذ:

نذیر احمد۔ابن الوقت۔رام نرائن لال بینی مادھو،۲ کٹرہ روڈ،الہ آباد۔1971۔

شرر،عبدالحلیم۔فردوس بریں۔مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،اردو بازار،دہلی۔٦۔1970۔

رسوا،مرزا ہادی۔امراؤ جان ادا۔مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی۔2012۔

پریم چند۔گئودان۔مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،اردو بازار،دہلی۔٦۔1983۔

سجاد ظہیر۔لندن کی ایک رات۔ساقی بک ڈپو،دہلی۔2006۔

حیدر،قرۃ العین۔آگ کا دریا۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔2010۔

بیدی،راجندر سنگھ۔ایک چادر میلی سی۔مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی۔2011۔

حسین،عبداللہ۔اداس نسلیں۔بسمہ کتاب گھر،دہلی۔2002۔

عصمت چغتائی۔ٹیڑھی لکیر۔کتابی دنیا،دہلی۔2006۔

(ب) ثانوی مآخذ:

خاں، ممتاز احمد۔ آزادی کے بعد اردو ناول۔ انجمن ترقی اردو، لاہور، پاکستان۔ 1997۔

قاسمی، ابوالکلام (مرتب)۔ آزادی کے بعد اردو فکشن۔ ساہتیہ اکادمی، دہلی۔ 2010۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ اثبات ونفی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔ 2011۔

نارنگ، گوپی چند (مرتب)۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔
اردو اکادمی، دہلی۔ 1998۔

صغیر افراہیم۔ اردو کا افسانوی ادب۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ 2010۔

ارتضیٰ کریم۔ اردو فکشن کی تنقید۔ تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی۔ 1996۔

انصاری، اسلوب احمد۔ اردو کے پندرہ ناول۔ یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ 2001۔

صدیقی، عظیم الشان۔ اردو ناول، آغاز وارتقا۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ 2008۔

عبدالسلام۔اردو ناول بیسویں صدی میں۔باب الاسلام پرنٹنگ پریس، کراچی۔1973۔
علی، سید حیدر۔اردو ناول سمت ورفتار۔نیشنل آرٹ پرنٹرس، الہ آباد۔1977۔
مجتبیٰ حسین۔اردو ناول کا ارتقا۔ناز پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔1974۔
صالحہ زریں۔اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ۔نیا سفر پبلی کیشنز، الہ آباد۔2000۔
کھلر، کے، کے۔اردو ناول کا نگار خانہ۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔1983۔
احسن فاروقی۔اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ۔باردوم 1962۔
افتخار حیات۔اردو ناولوں پر ترقی پسند عناصر۔نسیم بک ڈپو، لکھنؤ۔1988۔
نورالحق۔اردو ناولوں میں ہیئت کے تجربے (Thesis)۔جے، این، یو، دہلی۔1994۔
فاروقی، شمس الرحمٰن۔انداز گفتگو کیا ہے۔مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔1993۔
شہناز شاہین۔اردو ناولوں اور افسانوں پر یورپی فکشن کے اثرات۔
سن اشاعت و مطبع ندارد۔
احتشام حسین، سید۔اردو ادب کی تنقیدی تاریخ۔ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔1983۔
سلیم اختر۔افسانہ حقیقت سے علامت تک۔اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد۔باراول 1980۔
یوسف سرمست۔بیسویں صدی میں اردو ناول۔ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔1995۔
نارنگ، گوپی چند۔بیسویں صدی میں اردو ادب۔ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی۔2002۔
جعفر رضا۔پریم چند اور تعمیر فن۔شبستان، الہ آباد۔باردوم 1980۔
اشرفی، وہاب۔تاریخ ادبیات عالم۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔1991۔
قمر رئیس۔تلاش وتوازن۔ادارہ خرام پبلیکیشنز، دہلی۔باراول 1968۔
رئیس، قمر۔تنقیدی تناظر۔ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔1978۔
رضوی، سید محمد عقیل۔جدید اردو ناول کا فن۔نیا سفر پبلی کیشنز، الہ آباد۔1997۔

ارتضیٰ کریم۔جوگندر پال ذکر، فکر، فن۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔1999۔
لطف الرحمٰن۔جدیدیت کی جمالیات۔صائمہ پبلی کیشن، بھیونڈی، تھانہ۔1993۔
نارنگ، گوپی چند۔ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔این سی پی یو ایل، نئی دہلی۔2004۔
شافع قدوائی۔فکشن مطالعات: پس ساختیاتی تناظر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2010۔
شمیم حنفی۔کہانی کے پانچ رنگ۔مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔1983۔
نیر، ناصر عباس، لسانیات اور تنقید۔مکتبہ اسلوب، کراچی۔2009۔
فاسٹر، ای، ایم۔قاسمی، ابوالکلام (مترجم)۔ناول کا فن۔ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔1992۔
انور پاشا۔ہند و پاک میں اردو ناول۔پیش رو پبلی کیشنز۔نئی دہلی۔1992۔

☆☆

رسائل وجرائد

افضال حسین، قاضی (مدیر)۔تنقید (شش ماہی۔موضوع: بیانیات)۔شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔2011۔

علی کریم، سید (مدیر)۔فکرو تحقیق (سہ ماہی۔ناول نمبر) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی۔2016۔

منصور خوشتر (مدیر)۔دربھنگہ ٹائمز (سہ ماہی۔ناول نمبر) شوکت علی ہاؤس، پرانی منصفی، لال باغ، دربھنگہ، بہار۔2016۔

English Books:

Preminger, Alex. & Brogan, T.V.F. *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics.* New Jersey: Princton University Press, 1993.

Childs, Peter. & Fowler, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms.* London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

Abrams, M H . *A Glossary of Literary Terms.* Seventh edition. Massachusetts: Heinle & Heinle, 25 Thomson Place, 1999.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* New Jersey: Princeton University Press, 1957.

English Articles:

Brudbury, Malcolm. "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Structure." *Novel: A Forum on Fiction.* Vol. 1. No. 1 (Autumn, 1967), pp.45-52.

Hardy, Barbara. "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Narrative." *Novel: A Forum on Fiction.* Vol. 2. No.1 (Autumn, 1968), pp.5-14.

L. Reed, Walter. "The Problem with a Poetics of Novel." *Novel: A Forum on Fiction.* Vol. 9. No. 2 (Winter, 1976), pp. 101-113.

Spilka, Mark. "Still Towards a Poetics of Fiction?" No: And Then Again Yes." *Novel: A Forum on Fiction.* Vol. 18. No. 3 (Spring, 1985), pp.202-209.

Kundera, Milan. *Art of the Novel.* London: Faber and Faber, 1988.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel.* London: Penguin Books, 1985.

Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose.* New York: Cornell University Press, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Introduction To Poetics.* New York: Harvester Press, 1981.

Bartolomeo, Joseph Francis. *A Poetics of Fiction: Eighteenth Century Foundations.* Massachusetts: Harverd University Press, 1986.

Gibbs, Raymond W. *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Sten, Christopher. *The weaver-God, he weaves: Meville and the poetics of the novel.* Ken: Kent State University Press, 1996.

Strauss, Claude Levi. *Structural Anthropology.* New York: Basic Books, 2000.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale.* Columbus: American Folklore Society, 2003.

Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *New Literary History*. Vol. 6, No. 2, (Winter, 1975), pp. 237-272.

Genette, Gerard. "Frontiers of Narrative." *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press, 1982.

MacInnis, Deborah J. & Price, Linda L. "The Role of Imagery in Information Processing: Review and Extensions." *Journal of Consumer Research*. Vol.13, No.4 (March, 1987) pp. 473-491.

Warner Brace, Gerald. "Theme in Fiction." *The Massachusetts Review*. Vol. 11, No. 1 (Winter, 1970) pp. 180-185.

Redick, Bryan. "The Importance of Tone in the Structural Rhythm of Joyce's Portrait." *James Joyce Quarterly*. Vol. 6, No. 3 (Spring, 1969), pp. 201-218.

Lerdahl, Fred. "Calculating Tonal Tension." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 13, No. 3, (Spring, 1996), pp. 319-363.